

2018



ENTRETECIMENTOS E (DES)TERRITORIALIZAÇÕES

Experimentação e Análise da Acção de Entretecer como construção de subjectividades e de Espaços Relacionais.

MARIA DA CONCEIÇÃO DE VASCONCELOS MENDES DE ABREU DE PAIVA BRANDÃO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM SETEMBRO DE 2018
ÁREA CIENTÍFICA ARTE E DESIGN



ENTRETECIMENTOS E (DES)TERRITORIALIZAÇÕES

Experimentação e Análise da Acção de Entretecer como construção de subjectividades e de Espaços Relacionais.

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM SETEMBRO DE 2018
ÁREA CIENTÍFICA ARTE E DESIGN

MARIA DA CONCEIÇÃO DE VASCONCELOS MENDES DE ABREU DE PAIVA BRANDÃO

Orientador

Professor Doutor Paulo Luís Almeida

FBAUP

Setembro 2018

RESUMO

A investigação, que parte de uma prática artística própria, desenvolve-se na experimentação e análise do seu processo criativo a que se deu o nome de entretecimento. Como paradigma do acto de entretecer, toma-se o gesto de tecer-e-destecer resultado dos mitemas da espera, da *métis* e da tecitura; analisa-se o entretecimento como modo de engendrar um tempo qualitativo e como mecanismo de (des)organização da experiência. Como maneira de fazer, estudam-se os movimentos inscritos na sistematização do corpo e do gesto, como função diagramática de onde emergem a realidade isolada e a forma sensível. Como acto de entretecer, estudam-se esses movimentos no campo *performativo* — como comportamento restaurado ou gesto fingido — e no campo fenomenológico — como modo de relação. Analisa-se a sucessão dos gestos como geradora de um ritmo com valor de ritornelo criador de movimentos territorializantes expressivos que são, simultaneamente, autorreferenciais — que se efectivam na ligação entre o sujeito consigo próprio —, e *heterorreferenciais* — que se efectuam entre o sujeito, o outro e o mundo. Privilegiando o domínio háptico, as obras são o rastro ou vestígio material desse entretecimento que se defende como construção da experiência vivida e de produção de um conhecimento incorporado.

Palavras-chave:

Entretecimento; Espaço relacional; Ritornelo; Territorializações; Subjectividades; Conhecimento incorporado.

ABSTRACT

From an artistic self-practice, the research develops in the experimentation and analysis of a creative process that we called interweaving. It was stipulated as a paradigm of the act of interweaving, the gesture of weaving-and-unweaving that result of the mitemas of waiting, *métis*, and tessitura; the interweaving is analyzed as a way of engendering a qualitative time and as a mechanism of (un)organization of the experience. As a way of doing, the movements inscribed in the systematization of the body and the gesture, are studied as a diagrammatic function from which isolated reality and the sensible form emerge. As an act of interweaving, these movements are studied in the performative field — as restored behavior or feigned gesture - and in the phenomenological field — as a way of relation. The succession of the gestures is analyzed as a rhythm generator with a value of ritornelo that creates expressive territorial movements which are, at the same time, auto-referential — made between the subject himself —, and hetero-referential - that take place between the subject, the other and the world. Privileging the haptic domain, works are the trace or material vestige of this interweaving that are taken as the construction of lived experience and the production of an embodied mind.

Keywords:

Interweaving; Relational space; Ritornelo; Territorializations; Subjectivities; Embodied mind.

AGRADECIMENTOS

Para a realização desta investigação contribuíram todos quantos me acompanharam ao longo destes últimos anos.

Agradeço à família, amigos, colegas e professores, em particular ao Professor Doutor Francisco Providência.

E agradeço de forma especial ao orientador desta tese — Professor Doutor Paulo Luís Almeida que aceitou o meu convite e que com sabedoria, paciência e rigor, me acompanhou desde o primeiro momento, na organização e consolidação do pensamento e da escrita. Obrigada.

Constituição do júri das provas de Doutoramento em Arte e Design de
Maria da Conceição de Vasconcelos Mendes de Abreu de Paiva Brandão:

Presidente:

Doutora Lúcia Gualdina Marques de Almeida da Silva Matos, Professora Associada da Faculdade de Belas Artes do Porto e Diretora do Ciclo de Estudos;

Vogais:

Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, na qualidade de orientador e Professor do domínio científico em que se insere a tese — Artes Plásticas;

Doutor Fernando José Magalhães Pinto Pereira, Professor Auxiliar da Faculdade das Belas Artes da Universidade do Porto e Professor do domínio científico em que se insere a tese — Artes Plásticas;

Doutor João Paulo Queiroz, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Professor do domínio científico em que se insere a tese — Artes Plásticas;

Doutora Maria Luísa Soares de Oliveira, Professora Adjunta da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD-CR).

Para o meu filho Vicente

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	13
Tema e problemática da investigação.....	15
Metodologias.....	18
Contextos e Objectivos.....	21
Conteúdos.....	23
CAPÍTULO I - A ACTIVIDADE DE TECELAGEM.....	27
1. Introdução ao Capítulo I.....	29
1.1. Os bichos e os homens – Os inícios da actividade de tecelagem....	29
1.2. Os fios e as tramas – Mitologias.....	32
1.3. O gesto de tecer-e-destecer de Penélope.....	37
1.3.1. Primeiro mitema - A Espera.....	38
1.3.2. Segundo mitema - A <i>Métis</i>	39
1.3.3. Terceiro mitema - A Tecitura.....	43
CAPÍTULO II - O PROCESSO DE ENTRETECER.....	45
2.Introdução ao Capítulo II.....	47
2.1. Entretecer – mecanismos ou processos de (des)organização.....	49
2.1.1. <i>Jardins de Água</i> (2003) – Conceição Abreu.....	49
2.2. Da função diagramática do Entretecer: o Facto e a Forma Sensível	56
2.2.1. <i>Ninhos</i> (2006 - 2007) e 16 <i>Desenhos</i> (da série <i>Ninhos</i>) (2006) – Conceição Abreu.....	63
2.2.2. <i>Entretempos</i> (2012) – Conceição Abreu.....	71
2.2.3. <i>Cedro di Versailles</i> (2000-2003) – Giuseppe Penone.....	72
2.3. Do comportamento restaurado nos movimentos de entretecer.....	75
2.3.1. <i>Do-redo-undo</i> e <i>(un)Doing</i> (2014) – Conceição Abreu.....	79
2.3.2. <i>Yellow Abakan</i> (1967-68) – Magdalena Abakanowicz.....	84
2.4. Da acção de entretecer enquanto <i>performance</i>	86
2.4.1. <i>Desenhando nas entrelinhas</i> (2017) – Conceição Abreu.....	89
2.4.2. <i>Within</i> (2008) – Gosia Wlodarczak.....	95
2.4.3. <i>Live Transmission Macau: Lou Lim Ioc park</i> (2010) – Morgan O’Hara.....	97

CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO DO ACTO DE ENTRETECER.....	104
3. Introdução ao Capítulo III.....	106
3.1. O Entretecimento e o Quiasma.....	106
3.1.1. <i>Advérbios de Lugar</i> (2014) – Conceição Abreu.....	110
3.1.2. <i>Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga</i> (2012) – Conceição Abreu.....	113
3.1.3. <i>Every Building on Sunset Strip</i> (1966) - Ed Ruscha.....	118
3.2. Ritmos e Ritornelos - Movimentos de Des-Re-Territorialização ...	123
3.2.1. <i>Entre Nós</i> (2015) – Conceição Abreu.....	126
3.2.2. <i>and around... and around... and around...</i> (2015) – Conceição Abreu.....	130
3.2.3. <i>Be around, leave your trace</i> (2016) – Conceição Abreu.....	134
3.3. Entretempos e Topologias.....	139
3.3.1. <i>Destempos</i> (2015) – Conceição Abreu.....	144
3.3.2. <i>Passage(s), Subjectividades e Espaços Relacionais</i> (2015) – Conceição Abreu.....	150
3.4. Do repetitivo e do sentido háptico - Operações cognitivas e a experiência vivida.....	158
3.4.1. <i>cem vezes uma árvore</i> (2017) – João Paulo Queiroz.....	160
3.4.2. <i>Desenhos tácteis (#1- #2)</i> , (2012) – Conceição Abreu.....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	182
ÍNDICE VISUAL.....	197

INTRODUÇÃO

Tema e problemática da investigação

Com o título ENTRETECIMENTOS E (DES)TERRITORIALIZAÇÕES, esta investigação por projecto realiza-se na experimentação e análise de uma prática artística própria – cuja origem e horizonte é a construção de subjectividades e de espaços relacionais –, assente numa visão comparada que recorre a outras práticas artísticas como ressonâncias dos seus procedimentos. Tendo em conta a existência de uma correlação entre os procedimentos dessas práticas artísticas e os procedimentos das actividades de tecelagem – percebida nos gestos/ações em que se organizam, no tempo resultante da forma como são efectuadas essas mesmas acções e na finalidade da sua realização – investiga-se o processo criativo enquanto forma de entretecimento. Entretecer é, nesta investigação, uma maneira sensível pelo qual se criam conexões entre a artista consigo mesma e com os outros num tempo qualitativo que altera os ritmos do quotidiano e que, apesar da aproximação ao campo da tecelagem, posiciona-se para além das dicotomias arte/*craft* e *skill/deskill*, que têm enquadrado a emergência destas matérias e procedimentos na arte contemporânea. Considera-se o entretecimento como processo de relativa independência dos meios em que aquelas práticas artísticas se manifestam.

A investigação deste processo criativo inscreve-se no campo artístico e faz-se nas articulações entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas formas de fazer e modos de pensabilidade das suas relações (Rancière, 2000: 13). Alinha-se num pensamento de regime estético que, como diz Jacques Rancière, se opõe ao regime ético – o qual se cumpre num destino social ou político, realizando-se na relação formadora das artes com o *ethos* (o que o distancia da esfera individualizada da arte); e ao regime poético/representativo, o qual diferencia os domínios da arte e da não-arte, individualizando o campo das belas artes na dependência das maneiras de fazer, ver e julgar, próprias aos géneros específicos da sua produção (Rancière, 2000). Independente, por um lado, de um serviço comunitário (*ethos*) e, por outro, à lógica da produção de uma ideia de transcendência (*aisthesis*) gerada pelo acto de criação (*poiesis*), o regime estético onde se insere a prática artística que se experimenta e analisa,

INTRODUÇÃO

reconhece-se nos deslocamentos que acontecem entre o sensível e o pensamento que, desligados de qualquer hierarquia, se percebem como forma de entretecimento percepção/reflexão.

Autónoma, enquanto experiência separada das demais experiências – propiciada por espaços específicos como as galerias de arte ou os museus – e que, ao mesmo tempo, apaga fronteiras que separam os objectos artísticos dos objectos e formas da vida prosaica (Rancière, 2011), afirma-se esta prática como modo específico de experiência que envolve o individual e o colectivo e que nela se interligam. As obras pensadas e percebidas nessa condição, não são formas puras resultantes do *medium* específico de uma determinada disciplina, ideia ligada à modernidade, como referia Clement Greenberg, nem, na “lógica ética e representativa”, modos de “ligação directa entre a representação poética ou visual e um determinado efeito produzido sobre os leitores, a audiência ou os espectadores” (Rancière, 2011). Sublinha-se a prática artística que constitui o corpo da tese, como forma de realização da experiência que explora a tensão entre a produção da obra de arte e a produção de situações experimentais, quer do artista, quer dos receptores das obras, que visam encontrar outras formas de perceber, sentir e interpretar. Prática que se constitui como experiência estética, no sentido em que se objectiva dar visibilidade e acesso a configurações de um mundo comum, assim como modos de produção de conhecimento (Rancière, 2011).

Esta prática artística que se desenvolve entre actividade e passividade e que se organiza entre o mecânico e o intencional, experimenta-se e analisa-se como processo que engendra um tempo qualitativo (Bergson, 1977), e que funciona como meta-movimento que relaciona e entetece. Como refere o biólogo e historiador Gregory Bateson¹ (1979), podemos observar a evidência de processos relacionais entre os seres vivos. Bateson propõe a existência de uma estrutura que tudo relaciona, a que deu o nome “padrão que liga” ou “esquema

¹ Gregory Bateson parte das perguntas, “que padrão relaciona o caranguejo à lagosta, a orquídea à primula e todos os quatro a mim? E eu a você? (...) Qual é o padrão que liga todas as criaturas vivas? “Como é que tudo está agrupado?” (Bateson, 1979: 16).

que conecta”², afirmando que, qualquer que seja o organismo ou o objecto, estes são definidos pelas suas relações com os outros organismos ou objectos, e não pelo que eles são em si mesmos. Bateson chama atenção para o facto de sermos treinados a pensar os padrões como sendo estáveis, mas o padrão que liga deve ser percebido no seu movimento generativo, como uma “dança de partes que interagem e só secundariamente restringida por vários tipos de limites físicos e por aqueles limites que os organismos caracteristicamente impõem” (Bateson, 1986: 21). O processo criativo em que se organiza aquela prática artística e que se estuda ligado à noção de entretecimento, problematiza-se como um movimento relacional que aproxima e conecta, no domínio háptico, sujeito/outro/mundo, numa dinâmica onde ressoa um esquema processual universal (Volk, 1995), ou metapadrão, que inclui processos estocásticos, controlados pelo acaso ou sentido aleatório, que se constitui num pensamento sistémico, onde se integra a complexidade, a instabilidade e a intersubjetividade.

Designado como uma “maneira de fazer” (de Certeau, 1980), este processo criativo estuda-se nos campos performativo (Schechner, 1985; Almeida, 2007; Austin, 1959) e fenomenológico (Merleau-Ponty, 1964). Analisa-se, tanto como acção/actividade material, como na relação potência/acto (Agamben, 2008), que se define não tanto como passagem para o acto, mas como acto em potência. Nesta dupla percepção, os movimentos corporais e gestuais que aí se inscrevem – e que como nas práticas têxteis, se sistematizam na repetição – são analisados como diagrama (Deleuze, 1981) que possibilita o facto e a forma sensível (Deleuze, 1981). Sendo que o facto se relaciona a uma realidade isolada e a forma sensível remete à sensação. Estuda-se aquela “maneira de fazer” que se instaura na prática artística que se experimenta e analisa, como modo de criação de um ritmo com valor de ritornelo que é emergente de movimentos de des-re-territorialização (Deleuze, Guattari, 1980) num espaço que é, simultaneamente, autorreferencial, que se efectiva na ligação entre o sujeito consigo próprio, e heterorreferencial, que se efectua entre o sujeito, o outro e o mundo. Analisam-se essas relações, que se constituem na

² *The pattern which connects* (na língua original).

atenção/consciente no ser-e-estar-no-mundo, a partir da noção de enação (Varela, Rosch, 2001). Problematisa-se o entretecimento como organização do conhecimento através da acção corporalizada do sujeito, onde o corpo e o cérebro interagem, na qual se constrói a experiência vivida e produção de um conhecimento incorporado (Damásio, Maturana, Varela). Defende-se esse modo de fazer como forma de organização e de construção de sentido desde o espaço da experiência sensível (Dewey, 1980). Forma singular de (re)criação da experiência que, numa ideia de Jacques Rancière, se encontra na relação entre o “ordinário” do trabalhador e a “excepcionalidade” artística, pensamento que se vincula a um regime estético (Rancière, 2000).

Metodologias

Para realizar a investigação do processo criativo, a que se deu o nome de entretecimento, foi adoptado o modelo *Research Through Art*, ou Investigação através ou em Arte, uma das três metodologias propostas por Christopher Frayling (1993)³. Trata-se de uma investigação por projecto, que é desenvolvida na concomitância entre a prática e a teoria, onde se manifestam, indiferenciadamente conceitos e experiência concreta. A existência de uma continuidade entre o sujeito e o objecto, ou o apagamento da separação entre o investigador e o objecto de investigação, determina a escolha desta metodologia, cuja especificidade de investigação guiada-pela-prática ou prática-como-investigação, se adequa ao objecto deste estudo. Especificidade que a distancia dos outros dois modelos de metodologias de investigação (Frayling, 1993), que determinam a prática artística e a investigação científica como vias distintas e separadas, tanto nos processos, como nos resultados, caso da Investigação sobre Arte (*Research into Art*) e da Investigação para a Arte (*Research for Art*)

O modelo *Research Through Art*, que se prioriza nesta investigação, processa-se na simultaneidade da auto-percepção gerada na prática artística

³ Sendo as outras duas: *research for art* (investigação para a arte) e *research into art* (investigação sobre a arte) (Frayling, 1993).

própria e reflexão teórica produzida pelo estudo dos conceitos emergentes na prática. Destinto da abordagem quantitativa e qualitativa, este terceiro modelo consiste numa investigação guiada-pela-prática, onde os problemas e desafios são identificados e definidos pelas necessidades da prática e do praticante. Brad Haseman designou-o como “paradigma *performativo*” que inaugura “movimento e transformação” (Haseman, 2007) e que se percebe numa estratégia que promove uma investigação que articula uma prática que dá corpo àquilo que ela própria nomeia. Este novo paradigma recebe o seu nome a partir da teoria dos actos de fala de J. L. Austin e “permanece como alternativa aos paradigmas qualitativos e quantitativos, insistindo em diferentes abordagens para projectar, conduzir e relatar a investigação” (Haseman, 2007).

A investigação desenvolve-se na experimentação e análise do processo criativo da minha prática artística e numa visão global e comparada de obras artísticas contemporâneas, percebidas como ressonâncias ou referências activas do mesmo processo. É uma investigação que, guiada-pela-prática, segue estratégias e métodos ditados pelas necessidades de resolução de problemas da prática e do praticante, que tanto se expressam em palavras ou discurso, como em formas materiais da prática, de imagens fixas ou em movimento, de acção ao vivo ou registada. Metodologias e métodos que são específicos e familiares ao praticante (Carole Gray, 1996) e cujos resultados materiais dessa prática são investigação por direito próprio. Nesta investigação, que se realiza sobre um paradigma *performativo*, constrói um método múltiplo onde se entretece a experimentação de uma prática artística própria e a análise e reflexão do seu processo criativo. Como artista-investigadora, a investigação é predominantemente prática e os seus resultados são testados em exposições. Resultados, estes, que são propostas de representação do conhecimento assim gerado ou formas *performativas* daquele conhecimento, que se apresentam em contexto, tanto de forma diferida, como de forma directa, o que implica a presença temporal simultânea entre o sujeito/autor e o receptor para a sua realização.

Porque a investigação de uma prática artística própria nunca é uma acção neutra, devido à proximidade e envolvimento subjectivo e criativo, analisaram-se

INTRODUÇÃO

também outras práticas artísticas cujas reiteraões processuais, chaves temáticas, motivações e interrogações se foram cruzando com a tese. As tensões e confluências resultantes deste cruzamento são também formas de clarificar terminologias e sistemas de pensamento, num quadro de uma experiência que é, sobretudo, partilhável. Práticas que se entendem como referências activas de um processo criativo que se identifica próximo ao processo criativo em análise, e que pautam as diversas questões que se foram levantando durante a investigação. Recorreu-se, em simultâneo, à produção teórica existente, onde se estudaram os conceitos operativos que enquadraram e fundamentaram o conhecimento produzido na duração da prática artística. Assim, as estratégias e ferramentas utilizadas para a realização da experimentação e análise deste processo criativo – e no qual se estrutura a prática artística que aqui se estuda –, incluíram tanto a reflexão e análise, que se encontram sistematizadas no campo da escrita, como a imagem e a acção, que se encontram ligadas à experimentação, tanto em atelier, como no espaço expositivo.

No campo da escrita, optou-se por uma centralidade do texto de artista, onde se discorre sobre o processo criativo no qual se desenvolve a sua prática. Na construção da análise discursiva, efectuou-se uma pesquisa exaustiva em catálogos e entrevistas de outros artistas, investigando nos seus trabalhos elementos particulares e correspondentes às questões que foram sendo levantadas durante a prática artística que é objecto deste estudo. Processo que se desenvolveu de forma selectiva, deixando de lado outras questões que não foram analisadas, pela necessidade de tornar coerente a reflexão que, como foi referido, se fez no entretecimento da investigação teórica que fundamenta conceptualmente a escolha dos trabalhos (em detrimento de outros), tanto os que são resultado de uma prática artística pessoal, como os dos outros artistas.

No campo da imagem e da acção, seleccionaram-se as obras e as exposições que mais se adequavam à elaboração da reflexão do processo criativo que tem por objectivo a construção de subjectividades e de espaços relacionais. Como metodologia de investigação guiada-pela-prática, que reivindica a experimentação como reflexão do trabalho, documentou-se a prática e os seus

diferentes momentos de realização, de forma a sistematizar e tornar claro o pensamento que lhe é subjacente. Não havendo um ponto concreto e situado no tempo em que se determinou este objecto de estudo, optou-se por iniciar a investigação com os trabalhos realizados em 2003, que marcam a minha primeira exposição individual, que são notoriamente construídos na sistematização de um movimento organizado na repetição, factor que foi estudado como fundamento do processo criativo que se investiga.

Os trabalhos eleitos, próprios e de outros artistas, que entre si encontram afinidades processuais, abrem diferentes pontos de investigação que conduzem e articulam a reflexão. Integra-se, igualmente, como estratégia metodológica, o campo expositivo, que permite criar deslocamentos de noções entre trabalhos distintos – como um atlas – revelando afinidades e afastamentos que de outro modo não seriam perceptíveis.

Contextos e Objectivos

A prática artística sobre a qual a tese se constrói enquanto análise e experimentação de um processo de entretecimento, existe numa relativa independência dos meios técnicos que a constituem: é esta uma prática que não se circunscreve a categorias determinadas como a pintura, escultura, dança, vídeo, fotografia ou desenho, deslocando-se entre elas como fragmentos constitutivos de uma prática reflexiva. Tornou-se evidente que o que a determina e fundamenta, não é a escolha específica de uma categoria para a sua concretização, mas um processo criativo onde se inscrevem determinados procedimentos e meios. A realização desta investigação nasce da vontade de perceber as razões e as dinâmicas mais profundas desses procedimentos que tanto emergem na minha prática artística como noutros processos criativos contemporâneos, percebidos como ressonâncias ou referências activas desta tese. Na constatação de que, o que une estas práticas artísticas deriva do carácter dos seus gestos operativos e de uma maneira de fazer – percebida como uma tática de criação de um espaço relacional entre sujeito/outro/mundo, onde o sujeito/autor des-re-organiza a experiência; e tendo presente os

INTRODUÇÃO

objectivos do gesto de tecer-e-destecer atribuído à figura mítica de Penélope – investigou-se a acção de tecer como fundamento conceptual e metafórico do processo criativo que organiza a práticas artística que se experimenta e analisa. Ressalva-se, contudo, que, independentemente dessa aproximação, tanto essa experimentação, como a análise, distanciam-se da discussão centrada na dialética arte/*craft* e *skill/deskill*, focalizando-se a investigação na relação entre movimentos e gestos operativos e modelos tecnológicos de construção que emergem no acto de entretecer – e dele se deslocam – que se analisam como elementos estruturantes do processo criativo em análise, o qual se estuda tanto num contexto performativo, como numa abordagem fenomenológica.

A investigação por projecto realiza-se na experimentação e análise de uma prática artística própria. Tem por objectivo investigar o significado do seu processo criativo, como este se organiza e que conhecimento pode este produzir. A tese objectiva-se no estudo do entretecimento e sua intenção como processo criativo no campo da arte; na reflexão da sua pertinência como estratégia artística; e na reflexão sobre o conhecimento produzido a partir dessa prática.

Conteúdos

A partir do entendimento de que a prática artística que se investiga é um modo de interligação entre sujeito/outro/mundo, elaborou-se uma reflexão sobre a acção de entretecer como estratégia artística em que se desenvolve aquela prática e outras práticas artísticas contemporâneas, percebidas como ressonâncias ou referências activas desse mesmo processo. A investigação que parte de uma prática artística própria, desenvolve-se na experimentação e análise do seu processo criativo, ao qual se deu o nome de entretecimento. Inicia-se o estudo desse processo a partir da análise etimológica da palavra entretecer que se define como “a acção de entrelaçar(-se) ao tecer”. Definição que traduz uma articulação de três movimentos distintos: tecer, entrelaçar e entrelaçar-se, os quais por sua vez, abrem três campos operativos: movimento

(ação), tempo (duração) e relação (entrelaces) e que determinaram três âmbitos de estudo, que se interligam, e que definem a estrutura em três capítulos do documento escrito, nomeadamente, a actividade, o processo e a produção do acto de entretecer, dos quais se especificam, a seguir, os seus conteúdos. Ressalva-se que os trabalhos resultantes do processo criativo que se analisa, não seguem no documento escrito, uma ordem cronológica. Apresentam-se a par do estudo que foi sendo desenvolvido ao longo da investigação. As obras escolhidas, apesar de apresentarem uma aparente heterogeneidade, constituem-se como reiteração dos mesmos procedimentos, mas que se centram em diferentes elementos do processo. Sendo que nuns se aborda de modo mais focalizado, a organização do movimento gestual ou corporal que os formam; noutros se destaca a qualidade e intencionalidade desse movimento – de sentido háptico e sistematizado na repetição – como acção performativa que entretece; noutros se põe em evidência o tempo qualitativo que emerge desse processo, que, por um lado, é um tempo intrínseco à sua maneira de fazer, e, por outro, é extrínseco ao tempo da prática (que se liga a factores exteriores dessa experiência concreta) e que se relaciona com as vivências, tanto do autor, como do receptor da obra.

No Capítulo I, com o título *A Actividade de Tecelagem*, analisam-se as origens da acção de tecer que, como actividade, resulta de comportamentos biológicos, adaptados e transformados pelos homens, como uma prática utilitária em resposta às dificuldades de sobrevivência. Produções que se associam a várias funcionalidades como as de guardar, proteger, isolar, aquecer ou defender. No primeiro ponto deste capítulo, *Os bichos e os homens — Os inícios da actividade de tecelagem*, estudam-se possíveis relações entre aqueles comportamentos biológicos e a actividade de tecelagem praticada pelo Homem. Entende-se que, esta actividade enquanto produção cultural, deve o seu desenvolvimento à mudança da vida nómada para a vida sedentária, enraizando-se com o passar do tempo, na vida comum, tornando-se uma prática quotidiana. Se referencia que, a par do desenvolvimento de funcionalidades e técnicas construtivas, esta prática foi-se associando a outros contextos, nomeadamente, a lendas, rituais e narrativas. No segundo ponto, *Os fios e as tramas — Mitologias*, refere-se que aquela actividade foi associada a outros contextos, nomeadamente, a lendas,

INTRODUÇÃO

rituais e narrativas, que se apresentam a partir de exemplos retirados da mitologia grega, como os mitos das Moiras, Ariadne, Hefesto, Clitemnestra, Aracne e Filomena, onde as práticas têxteis adquiriram outros sentidos, como seja o poder de criação, tanto do universo como da vida humana. Ainda neste capítulo, no seu terceiro ponto – *O gesto de tecer-e-destecer de Penélope* –, a actividade de tecelagem é analisada no mito de Penélope, a partir dos seus três mitemas: a espera, a *métis* e a tecitura. A partir daquele gesto, analisa-se a prática de tecer como acção desviante do seu campo utilitário e como mediação de possibilidade de criação de um espaço-tempo de relação. Determina-se essa acção como princípio basilar de um processo criativo a que se denominou de entretecimento. Devido às similitudes encontradas entre esta estratégia e aquela que articula a prática artística da tese, tomou-se o processo atribuído a Penélope, nas suas intenções, gestos e temporalidades, como paradigma do acto de entretecer.

No Capítulo II, com o título *O Processo de Entretecer*, analisam-se, no primeiro ponto, os procedimentos que organizam a minha prática artística e outras práticas artísticas contemporâneas, às quais se recorre como ressonância desse mesmo processo, como mecanismos de (des)organização da experiência, estruturados em movimentos (corporais e gestuais) cujo procedimento se entende estruturado ou sistematizado na repetição. Movimentos que se estudam como construtores de relações, o que remetem para a ideia de uma prática de criação contínua, da qual resultam singularidades e a imanência dos trabalhos. Define-se o seu processo criativo como diagramático, método que cria possibilidades de organização (ordem) na desorganização (caos) e, também, o seu contrário, mas sem nele sucumbir (Deleuze, 1981). Analisa-se, nesse contexto, o trabalho, *Jardins de Água* (2003) de Conceição Abreu. No segundo ponto, atribui-se a esses movimentos uma função diagramática (Deleuze, 1981), que opera entre o caos e germe, que é não formal, no sentido em que não se objectiva na produção de um objecto pré-definido, mas no processo da sua formação. Nesse sentido analisam-se os trabalhos, *Ninhos* (2006 - 2007), *16 Desenhos* (da série ninhos) (2006) de Conceição Abreu; *Entretempos* (2012) de Conceição Abreu; e a obra *Cedro di Versailles* (2000-2003) de Giuseppe Penone. No terceiro ponto, estudam-se esses movimentos como comportamento

restaurado (Schechner, 1985), no sentido em que estes recriam, nos movimentos que organizam a prática artística que se investiga, a dinâmica característica das actividades de tecelagem, mas que se desliga da finalidade da criação de tecidos. Transmutação que se estuda como gestos fingidos (Almeida, 2007), que adoptam das práticas têxteis, as ações de tecer e entrelaçar e que, naquelas práticas artísticas se incorporam como um acto de entretecer. A esse propósito, analisam-se os trabalhos: *Do-redo-undo e (un)Doing* (2014) de Conceição Abreu; e ainda *Yellow Abakan* (1967-68) de Magdalena Abakanowicz. Ainda neste capítulo, no quarto ponto, estuda-se a partir do trabalho *Desenhando nas entrelinhas* (2017) de Conceição Abreu, o sentido das ações que se integram na prática artística que se investiga. Analisa-se o movimento sistematizado na repetição como potência/acto no qual se entretecem mente e matéria. Analisa-se esse movimento como possibilidade de criação de espaço de relação, que viabiliza uma aproximação e entretecimento do sujeito/autor consigo mesmo, como outro e com o mundo. Acções que – articuladas naquele movimento, se estudam numa perspectiva performática e que encontram ressonância em outros trabalhos da prática artística contemporânea, como é o caso *Within* (2008) de Gosia Wlodarczak, *Live Transmission Macau: Lou Lim Ioc park* (2010) de Morgan O'Hara.

No Capítulo III, com o título *A Produção do Acto de Entretecer*, analisam-se, no primeiro ponto, os procedimentos que se inscrevem na prática artística em estudo, como estratégia processual que o sujeito/autor realiza como forma a criar, num domínio háptico, um espaço relacional, entre o próprio, o outro e o mundo. Concepção que se ligou à noção de quiasma (Merleau-Ponty, 1964), que é entrelaçamento ou cruzamento reiterado de quem toca e do tangível. No segundo ponto, determina-se que na repetição em que se organiza o diagrama da prática artística da investigação, gera-se um ritmo como valor de ritornelo (Deleuze, Guattari, 1980), donde emergem intensidades e velocidades que criam processos des-re-territorialização – movimento de entrada e saída que, na sua dinâmica performativa, refletem processos de tecer. No terceiro ponto, determina-se que aqueles movimentos territorializantes relacionam, na duração (Bergson, 1977), matérias de expressão numa certa organização física e mental, afecta a cada sujeito/autor e que, no seu conjunto, formam um território.

INTRODUÇÃO

Entretempos e topologias onde se cria a experiência vivida como uma singularidade, que resulta na obra em factos e formas sensíveis, que se abrem a outros movimentos territorializantes no momento da sua recepção. Ainda neste capítulo, no quarto e último ponto, precisa-se que as relações construídas, quer do sujeito consigo mesmo, quer com o outro e com o mundo, resultam de um sujeito que é sensorial, actual (atenção/consciente) e actuante (ser-e-estar-no-mundo). E, que a prática que se experimenta e analisa, organiza-se com sentido háptico, logrado na cooperação da cinestesia e do tacto, que decorre do movimento/acção, da sensação e percepção, onde o sujeito cria um sentido de si (uma subjectividade) e do mundo (num espaço de relação), sendo a obra o vestígio material dessas criações.

CAPÍTULO I – A ACTIVIDADE DE TECELAGEM

1. Introdução ao Capítulo I

Ao reconhecer uma correspondência entre os procedimentos que estruturam o processo criativo da tese e os procedimentos da actividade de tecelagem, inicia-se este estudo com a análise etimológica da palavra entretecer, que se encontra definida no Dicionário *Houaiss* como: “A acção de entrelaçar(-se) ao tecer”⁴. A partir dessa definição, o verbo entretecer entendeu-se como a acção que se organiza na simultaneidade de três movimentos operativos: tecer, entrelaçar e entrelaçar-se, sendo que cada um destes movimentos se caracteriza de forma distinta.

O movimento de tecer é entendido como configuração de um determinado tempo que se engendra na duração daquela acção. O movimento de entrelaçar é definido na qualidade de base da acção de tecer, isto é, como movimento de enlaçar e entrecruzar. E, o movimento de entrelaçar-se – que sendo pronominal, é reflexivo – é definido como movimento relacional que se dobra sobre si e que, simultaneamente, se desdobra noutras direcções. Desde essa dinâmica generativa, articulada naqueles três movimentos, entende-se o entretecer como meta-movimento que (re)organiza três campos operativos – Movimento (acção), Tempo (duração) e Relação (entrelaces). Estes três campos determinam a estrutura da investigação e correspondem aos três capítulos designados por: *A Actividade de Tecelagem*, *O Processo de Entretecer* e *A Produção do Acto de Entretecer*.

1.1. Os bichos e os homens – Os inícios da actividade de tecelagem

A origem da actividade de tecelagem (manual, depois industrial) estará, provavelmente, ligada à observação directa de alguns comportamentos biológicos. Na natureza, tecer é a actividade que certos animais realizam para

⁴ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001: 1168)

poder dar resposta a uma necessidade. Ao pensarmos no pássaro, na aranha ou mesmo no bicho-da-seda, percebemos o quanto os seus comportamentos ligados a um processo *performativo*, têm por finalidade a circunscrição de um espaço, no qual, ou dentro do qual, se realiza uma função. Embora difiram na forma e tenham distintas funções – o ninho, pequeno espaço de raminhos entretecidos que serve de abrigo-reprodução; a teia, espaço formado por um conjunto de fios que tem por finalidade a captação de alimentos; o casulo, um emaranhado de fios que assiste e serve de proteção à metamorfose da lagarta – todas estas construções se equivalem, se atendermos quer às técnicas utilizadas, derivadas de entrecruzamentos de linhas, quer ao seu impulso. Quaisquer que sejam as construções edificadas, são produtos de atos instintivos, em alguns casos de gestos úteis⁵, e que se prendem a um sentido de preservação e de fortalecimento da espécie, espaços que se relacionam com o domínio da sobrevivência.

A tecelagem é uma das formas mais antigas de artesanato, havendo já indícios desta actividade no Paleolítico. Foi com as primeiras formas de sedentarismo, no período Neolítico, há 12000 anos, que os homens começaram a utilizar os entrelaçamentos (de pequenos ramos) como técnica para a fabricação de cestos e muros. Desde os princípios da civilização, a actividade de tecelagem teve por objetivo a preservação e manutenção da vida. São exemplo desse propósito os objectos de cestaria ou os artefactos relacionados com a indumentária, cujas criações se associam às funções de guardar e proteger, tanto os alimentos, como o corpo. Tomando como modelo aqueles comportamentos biológicos, o Homem desenvolveu a actividade de tecelagem, na procura de soluções frente às adversidades do meio. Tornando-se cada vez mais complexa e inovadora, se foram encontrando, através da prática de tecer, respostas às várias necessidades como as de proteger, isolar, aquecer, defender.

⁵ Gesto útil é uma acção não-planejada pela espécie, que surge em resposta à percepção de uma realidade nova. Estes gestos chamados de úteis, no entanto, não têm sequência porque dependem do “aqui e agora” da experiência, não se desenvolvendo fora dela.

Mais do que a procura de analogias e similitudes formais com a natureza, a actividade de tecelagem, como técnica de produção de artefactos, surge pela adopção dos padrões e critérios de sobrevivência. Nesse sentido, podemos afirmar que a acção de tecer como actividade antropogénica, tem os seus inícios numa abordagem ou pensamento biomimético.

O Biomimetismo, conceito adjacente à Biomimética⁶, é uma área da ciência que estuda os sistemas presentes na natureza que, segundo Janine Benyus, deve respeitar três princípios. Primeiro, *a natureza como modelo* – uma forma de inspiração e mimese das soluções da natureza para aplicações práticas, num princípio que se assemelha ao conceito Biónico. Segundo, *a natureza como medida* – a utilização do padrão ecológico/natural, como parâmetro ou critério para a inovação. Terceiro, *a natureza como mentora* – princípio que procura, numa visão contrária à exploração da natureza, formas de a valorizar, respeitar e aprender com a ela (Benyus, 2012). A tecelagem, ou a prática de tecer, cujos procedimentos se encontram inseridos em inúmeros comportamentos biológicos (*modelo*), foi tomada como padrão ou *medida* pelo o Homem, que a apreendeu e a transformou, integrando-a na produção da cultura material.

A par das funcionalidades e técnicas construtivas, foram-se associando à actividade de tecelagem outros contextos, métodos, materiais e gestos, o que originou um alargamento do seu campo semântico. Verbos como, *compor, coordenar, adornar, enfeitar, preparar, armar, engendrar, enredar, fazer intrigas, mexericar, preparar-se, organizar-se, engendrar-se*, encontram-se inscritos na definição da palavra tecer⁷. Constituídos dentro de contextos diversificados,

⁶ A Biomimética e a Biônica representam duas abordagens tecnológicas que se encontram, actualmente, implicadas no Design. Baseadas em diferentes concepções da relação natureza/cultura, ambas estudam as estruturas naturais na procura de novos modelos de pesquisa projectual. A Biônica baseia-se na previsão, manipulação e controle da natureza, encontrando as suas analogias por meio de máquinas, como é o caso da recriação de membros artificiais para seres humanos; a Biomimética entende a analogia à natureza de uma forma menos pragmática. Tem em conta a aprendizagem a partir da natureza (fazer as coisas à maneira de), e tem em conta a forma sustentável, ecológica e integrada, em todo o ciclo de desenvolvimento dos produtos que se criam.

⁷ **Tecer**, v. tr. Fazer (obra de tear), urdir, tramar. || Entrar na urdidura. || Compor, entrelaçando ou enredando. || Compor em trama. || Mesclar, entrecortar. || Compor, coordenar, fazer qualquer

outorga-se a esta actividade significados que extrapolam o seu sentido prático de entrecruzamento de fios através do qual se forma um tecido (mais ou menos maleável). Pensada fora das condições materiais e contextuais que tradicionalmente a definem, a actividade de tecer foi adquirindo outros sentidos numa lógica próxima da construção do mito. Significados de segunda ordem foram-se construindo sobre as imagens precedentes como acontece, por exemplo, na mitologia grega, onde se encontra associada ao poder de criação, tanto do universo como da vida humana.

1.2. Os fios e as tramas - Mitologias

Diz Mircea Eliade que o mito tem como função a de “fornecer e *fixar* exemplares de todos os ritos e de todas as actividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.” (Eliade, 1992: 51). Na Grécia Antiga, a actividade de tecelagem (também a de bordar), estava exclusivamente ligada ao trabalho e à condição feminina. Esta actividade era praticada em grupo, num espaço circunscrito e designado para esse fim. Devido a essas circunstâncias, a actividade de tecelagem adquiriu um valor de experiência construída em comum, muitas vezes selada e celebrada através de cantos e narrativas, prática que ainda hoje existe em algumas sociedades. Este espaço ao ser exclusivo, é convertido num espaço de encontro, de apoio e partilha. Marcado pela cumplicidade e solidariedade da vida feminina, as actividades que aí decorrem incorporam os ciclos vitais que lhe são próprios. No desenrolar dos gestos quotidianos, nas acções de fiar, tecer e bordar, as tecelãs acessam, por analogias, a um universo mais vasto e rico, carregado de significações. Neste espaço comunitário, evocam-se as divindades, reitera-se a cosmogonia e repetem-se os ritos de passagem (Eliade, 1992).

coisa que demande trabalho e atenção. || Ornar, adornar, enfeitar. || Preparar, armar, engendrar. || Entabular uma negociação. || V. *intr.* Fazer teias; exercer o ofício de tecelão. || Enredar, fazer intrigas, mexericar. || Des. Perpassar, cruzando-se. || Mexer os braços e as pernas automaticamente (falando-se das crianças). || V. *r.* Preparar-se, organizar-se, engendrar-se. || Enredar-se, entrelaçar-se. Formar-se condensar-se”. In Grande Dicionário da Língua Portuguesa (1981). Sociedade da Língua Portuguesa. Lisboa, Editores: Amigos do Livro, LDA. (Vol. XI - p.517).

Processos similares aos da actividade de tecelagem resultam, em muitos dos mitos da Grécia Antiga, como representações da criação do Homem e do Universo. No mito das Moiras, por exemplo, as actividades de fiar e de tecer estão presentes enquanto acções que evocam, metaforicamente, a criação e organização da vida. Retirado do contexto da tecelagem, este mito está focalizado na matéria-prima com a qual se concretiza a obra. Narra a história que, através da manipulação de um fio, três mulheres entretecem, ordenam e estruturam a vida dos homens. Relacionadas simbolicamente, elas determinam as forças e as leis do destino tão inflexíveis e impessoais, que nem os próprios deuses podem alterar sem pôr em causa a ordem universal. O grupo das Moiras, composto por estas três figuras femininas, que primitivamente eram uma divindade única (Schmidt, 2012), constituem-se enquanto tríade: a primeira, fia; a segunda enrola; e a terceira corta. Cloto, a mulher que segura o fuso e fia – fixa o princípio de viver a vida, ou o curso da existência; Láquesis, que enrola o fio – engendra as possibilidades e as contingências da vida, ou seja, a sorte de cada um; e Átropos, que segura a lâmina e corta o fio, estabelece o momento inevitável, que é o momento da morte.

Aparentemente, repartido em três momentos – o passado, que é começo ou nascimento; o presente, percebido como o meio ou a vida; e o futuro, como o fim ou a morte – o tempo é unido por estas figuras míticas, num mesmo fio. Assim são criadas as vidas, ao mesmo tempo singulares e únicas, mas unidas às outras vidas, no nascimento e destino. O mito das fiandeiras, que aparece igualmente em Roma, onde as Moiras tomam o nome de Parcas - a Nona, a Décima e a Morta, respectivamente, é um mito que se repete em muitas outras culturas, como é o caso das Nornes nórdicas, ou as Rodjenice eslavas. Todas elas com atributos ou símbolos retirados do universo da tecelagem, como são o fuso, a roda, os fios e a teia, que, como no mito das Moiras, fabricam o tempo e tomam o significado de organização e criação da vida, que se encerram num destino cego. Por analogia, a actividade de tecelagem toma uma acepção de organização e transformação, que a liga a uma ideia de construção inventiva desligada de um anteprojecto rígido e intransponível.



Fig. 1

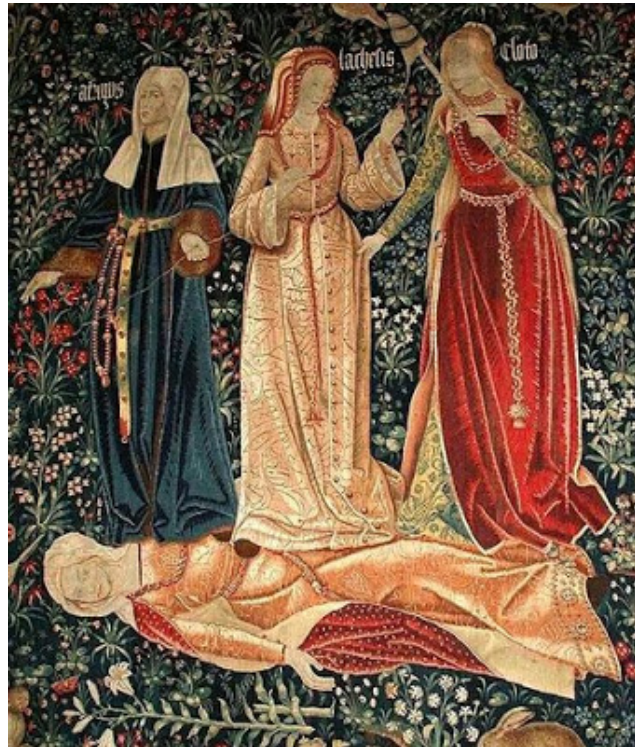


Fig. 2

Fig. 1– As Moiras: *Cloto*. Fresco de 135-140 d.C.
Reservas do Museu. Cidade de Óstia Antiga, Itália.

Fig. 2– O *Triunfo da Morte*, ou os 3 *Destinos*. Tapeçaria flamenga. Provavelmente Bruxelas (1510-1520).
Victoria and Albert Museum, Londres.

O fio como vínculo ou elemento que liga e entretece vidas, encontra-se também presente em outros mitos. No mito de Ariadne, por exemplo, conta-se que esta princesa de Creta, filha de Minos, ofereceu a Teseu (príncipe de Atenas e filho de Egeu) uma das pontas de um fio enovelado, que possuía. Teseu tinha como tarefa matar o temível Minotauro que vivia encurralado num labirinto. A oferta de Ariadne tinha como finalidade proporcionar a Teseu, tanto a possibilidade de não se perder enquanto aí deambulava à procura do monstro, como, depois de cumprida com êxito a sua tarefa, poder seguir o fio, que antes desenrolara, e fazer o percurso inverso até encontrar a saída. Possuidor deste fio, Teseu parte de um lugar para percorrer um caminho, afastando-se e aproximando-se de Ariadne, que segura a outra ponta do fio, desde o lugar em

que aquele partiu. Como no mito das Moiras, a actividade de tecelagem no mito de Ariadne centra-se na utilização do fio que, ao mesmo tempo que percorre ou transita, une, encontra e entrelaça. No movimento deambulatório que Teseu executa para atingir o seu objectivo, lê-se uma dinâmica que se associa ao ir/vir resultante da inserção da trama⁸ (fios transversais) por entre os fios da teia (fios longitudinais) ou urdidura, no momento em que o tecido toma forma. Tramar, que em tecelagem significa processo pelo qual se fabricam os tecidos, toma aqui outros sentidos, que se relacionam, metaforicamente, à criação de táticas, ou formas de engendrar soluções, frente a uma determinada situação. Por analogia, tramar ou urdir, adoptam um sentido de construção de enredos, intrigas ou conspirações.

Existem outras histórias na mitológica grega, onde a prática de tecelagem está inscrita em procedimentos expeditos, ou tramas, que se utilizam para ultrapassar alguma dificuldade. Tramar associa-se nessas narrativas a um gesto de inteligência astuciosa, ou *métis* (Detienne; Vernant, 1974). Muitas figuras míticas fazem uso dessa prática. Hefesto, figura masculina numa situação pouco comum na mitologia grega – uma vez que, como se disse, a tecelagem fazia parte exclusivamente da vida feminina – é um exemplo. Hefesto faz uso da actividade de tecelagem para criar uma teia quase invisível e indestrutível de ouro que – e como consta na *Odisseia*, serviu de armadilha para surpreender e apanhar em flagrante Afrodite (sua esposa) e Ares, deus da guerra (Marte para os romanos) que no seu próprio leito, se amavam. Outra personagem mítica que tece uma teia como armadilha é Clitemnestra, a amante de Egisto, descrita na tragédia grega *Oresteia* de Ésquilo. Conta a história que Clitemnestra para vingar a morte da sua filha Ifigênia, sacrificada a Ártemis pelo próprio pai, serve-se de uma teia para prender e matar Agamêmnon, seu marido, quando, depois de dez anos, regressava vitorioso da Guerra de Troia.

Noutros mitos, as actividades de tecer e de bordar estão associadas à comunicação. O propósito da elaboração dos tecidos ou dos bordados é

⁸ **Trama**, s. f. do lat. *trama*, o fio que vai de través. In Dicionário da Língua Portuguesa (1981). Sociedade da Língua Portuguesa. Lisboa, Editores: Amigos do Livro, LDA. (Vol. XII - p.133).

narrativo e objetiva-se a uma audiência feminina, uma vez que, como se disse, ao ser a tecelagem uma actividade exclusivamente feminina, só estas os poderiam entender porque só elas tinham acesso aos seus códigos. Exemplo desta condição são os mitos de Aracne e de Filomena. Em *Aracne*⁹ a narrativa surge na forma de competição ou disputa das capacidades técnicas e estéticas entre esta e Athena. No mito de *Filomena*¹⁰, a tecelagem surge também como forma de comunicação, uma vez que Filomena, impossibilitada de falar (Filomena ficara muda) denuncia à sua irmã, através da prática do bordado, a sua história trágica de violação.

Nestes mitos, tanto a acção de tecer, como a de bordar, tomam a forma de narrativas, o que, por analogia, liga a actividade de tecelagem à ideia de criação de texto. As aproximações ou correspondências entre a actividade de tecelagem e a actividade da escrita são recorrentes. Como é o caso em que se utiliza a terminologia têxtil a propósito da elaboração de um texto, sendo exemplo as expressões “amarrar a escrita”, o texto não apresentar “pontas soltas”, não perder “o fio da meada”, ou ainda “o fio da palavra”, “costurar as ideias”, “entretecer” a escrita. Como sublinhava Roland Barthes, etimologicamente texto e tecido têm a mesma raiz. A palavra *texere* (*textus*, o seu participio passado) do latim, significa tecer, entrelaçar ou justapor fios.

“*Texto quer dizer Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (Barthes, 1987: 81-82).

⁹ Este tema encontra-se mais desenvolvido no trabalho de Fábio de Sousa Lessa: *Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica*, Lessa (2011).

¹⁰ *Idem*

Neste contexto, a ideia de trama estabelece-se, não enquanto constituição de texto que tem como finalidade a fabricação e transmissão de histórias, mas como processo construtivo de uma tecitura que o sujeito fazedor (tecedor) produz num contínuo entrelaçamento de mente e matéria. Esta forma de entender a actividade de tecelagem é o sentido metafórico que fundamenta e estrutura o processo criativo que está no centro da tese, ele próprio estruturante do mito de Penélope, descrito com maior desenvolvimento de seguida.

1.3. O gesto de tecer-e-destecer de Penélope

No poema épico *Odisseia*, atribuído a Homero, destaca-se a figura mítica de Penélope e a actividade de tecelagem que lhe é atribuída, que se analisa na articulação dos seus mitemas¹¹. Penélope é retratada, nos diferentes momentos do poema, numa prolongada espera pelo seu marido e rei de Ítaca, Ulisses, que partiu para a guerra de Troia e aí permaneceu vinte anos. Circunstância que, ao longo do poema, se transforma num dos seus principais mitemas – a espera (Dumith, 2012). Escreve Homero que, devido a essa ausência e para que Ítaca não estivesse sem governo, foi imposto um novo casamento a Penélope. Na impossibilidade de poder declinar os pedidos dos pretendentes e a consumação do iminente casamento não desejado, Penélope cede ao que lhe é pedido, mas fá-lo na condição de casar apenas quando acabar de tecer um sudário para o seu falecido sogro. Para alargar o tempo que lhe é concedido para realizar a tarefa, Penélope usa a actividade de tecelagem de forma astuta, sendo que de noite destece o que durante o dia teceu. Comportamento que caracteriza outro dos seus mitemas – a *métis*. Nessa actividade de tecelagem, Penélope vai construindo no tempo em que tece (e destece), tanto o pano que se propôs fazer, como uma experiência singular, que é a sua. Simultaneidade que dá origem à tecitura - o seu terceiro mitema.

¹¹ Mitema, termo cunhado por Claude Lévi-Strauss, que se entende como a unidade constitutiva do mito, que o faz distinguir de outras formas de discurso (Lévi-Strauss, 1974: 233).

1.3.1. Primeiro mitema - A Espera

Diz Vilém Flusser que cada par de mãos tem a sua forma e maneira específica de se mover no mundo” (Flusser, 1994: 60-61). Embora as explicações para as causas dos movimentos gestuais ou corporais tenham condicionamentos científicos, também podem ser lidas como resposta a motivos pessoais indutores da sua execução. Acrescenta Flusser que se as primeiras leem o mundo, as segundas leem a maneira em que nos encontramos nele. Sendo que as causas ou razões de índole pessoal se distanciam do domínio científico, por este não poder explicar de forma satisfatória a existência daqueles.

O gesto de tecer-e-destecer, que se constitui no mitema da espera, é uma resposta possível às circunstâncias ou constrangimentos. Distinto de um gesto entretido ou de fuga (alienação), aquele gesto liga-se a um motivo de índole pessoal que expressa uma decisão da construção do seu próprio existir. É, por essa razão, um gesto de liberdade. Na actividade que é própria da condição da figura de Penélope, se responde com um método singular que se estrutura num gesto técnico e, simultaneamente, existencial, que consiste em fazer/desfazer, fazer/desfazer, fazer/desfazer.

Este gesto revela-se ser um gesto complexo. É um gesto de trabalho (gesto de fazer) e, simultaneamente, de destruição (gesto de desfazer). Flusser distingue o gesto de destruição como manifestação de uma existência que se constitui contra as regras, negando o estabelecido, sendo nesse sentido unilateral. Percebe-se como menos radical que o gesto do trabalho, porque não possui nenhum modelo para aquilo que deve de ser e, não tendo referência, o gesto da destruição não se constitui de forma dialética. O gesto do trabalho, por outro lado, resulta da substituição daquilo que não deve ser, por aquilo que deve ser, e, por essa razão, toma um sentido revolucionário (Flusser, 1994).

O motivo do gesto de desfazer (de destruir) é um gesto que desmonta ou deforma o que está de antemão determinado. O estabelecido limita o campo das decisões em parâmetros perfeitamente regulamentados, e, porque se pode

construir de outro modo, se destrói o já estabelecido. Destruir ou desmontar o que está regulado, será um gesto de liberdade. Esse é o sentido do gesto de Penélope, mas apenas em parte, porque ao mesmo tempo que nega as regras, ordena-as noutro sentido. Nessa passagem da destruição para a construção, emerge um processo criativo. O gesto de Penélope não é um gesto puro de destruição, nem um gesto puro de trabalho. É um gesto complexo, porque nele co-habitam os dois gestos. Ao mesmo tempo que destrói ou desmantela as regras, as confirma e as reinterpreta.

Neste mito de Penélope, o mitema da espera, não significa, portanto, passividade ou resignação. É acção ou actuação, cuja dimensão *performativa* cria, por entre aquilo que é dado, um modo singular de organizar a experiência.

1.3.2. Segundo mitema - A *Métis*

A natureza do fazer foi analisada por Hannah Arendt no seu livro *A Condição Humana* (2007), propondo-a como tema fenomenológico da vida ativa humana. Para Arendt a expressão *vita activa* liga-se à preocupação subjacente a todas as actividades que a diferenciam da *vita contemplativa*, não lhe sendo superior nem inferior. A *vita activa*, explica a autora, é “a vida humana na medida em que se empenha ativamente em fazer algo, tem raízes permanentes num mundo de homens ou de coisas feitas pelos homens, um mundo que ela jamais abandona ou chega a transcender completamente” (Arendt, 2007: 31). Na concepção de Arendt, as actividades que compõe essa *vita activa* encontram-se divididas em trabalho-labor, fabricação-trabalho e a acção que correspondem respectivamente à vida, à pertença do mundo e à pluralidade. Segundo a autora, “as três actividades e respetivas condições têm íntima relação com as condições mais gerais da existência humana”:

“(...) o labor assegura (...) a sobrevivência do indivíduo (...). O trabalho e o seu produto artefacto humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao carácter efémero do tempo humano. A acção,

I - A ACTIVIDADE DE TECELAGEM

na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, ou seja, para a história” (Arendt, 2007: 17).

De forma abreviada, as três actividades revelam-se:

1. Na condição de *animal laborans*, condição privilegiada na modernidade, cuja produção está ligada à construção de objectos que possam ser consumidos e assimilados. Na raiz da sua actividade (*labor*) estão todos os esforços que o ser vivo faz para a manutenção da sua vida e da perpetuação da espécie. É uma actividade que se confunde com a dos outros animais, que deriva da necessidade ou dos processos biológicos, como a manutenção de qualquer coisa ou supressão de alguma carência. O sujeito, na sua condição de *animal laborans*, permanece absorto no processo mecanizado da sua actividade, isolado do mundo, que é cíclica, repetida, onde nada permanece, efetuada apenas para consumo. Centrada na produtividade infinita, restringe-se a sua condição a uma condição de consumidor. O trabalho é um fim em si mesmo.

2. Na condição de *homo faber*, ligada à fabricação-trabalho-obra, cuja produção organiza o processo de fabricação, sendo as ferramentas utilizadas (os meios) criadas para esse fim. Esta é uma actividade planeada e ligada à matéria e que é determinada pelo uso de instrumentos. O trabalho constitui-se nos esforços para obtenção do mundo dos artefactos, objectos úteis que sejam facilitadores da vida. É um modelo de fabricação cuja cadeia produtiva está direccionada ao resultado, que é avaliado segundo os critérios estabelecidos pela relação meios-e-fins. Trabalho enquanto fabricação garante solidez e estabilidade, cria o mundo cultural, produz uma vida comum. Em relação ao *animal laborans* é seu superior. O *homo faber* é juiz do labor. Como explica Richard Sennett, “a etiqueta latina *Homo faber* não significa outra coisa que Homem enquanto produtor. A frase aparece nos escritos renascentistas sobre filosofia e artes. Duas gerações anteriores que Arendt, Henri Bergson já a tinha aplicado à psicologia” (Sennett, 2009:11).

3. A instância da acção é localizada essencialmente na vida pública e política. Distinta da acção quotidiana e repetida dos seres humanos, esta acção interrompe a rotina e o desenrolar habitual das coisas, distanciando-se da

necessidade e utilidade. É a condição que ocorre entre os homens, sem intermédio das coisas, ou seja, não tendo a ver com a matéria, ou objectos, como acontece com a obra-fabricação-trabalho — actividade do *homo faber*, aquele que cria; ou com o trabalho-labor — actividade do *homo laborans*, aquele que se reproduz. A acção em Arendt está relacionada com o sujeito político que age. Sendo a única actividade feita entre os homens, já que as anteriores se desenvolvem dentro de cada uma das vidas individuais. Hannah Arendt considera assim que o desenvolvimento da *vita activa* se faz separadamente na esfera privada, que corresponde ao espaço das actividades do trabalho e do labor (obra-fabricação), e a esfera pública, que corresponde ao espaço da actividade da acção.

Na origem da acção ou actuação, que emerge da espera descrita no mito de Penélope, está subjacente uma ideia de existência que se articula entre a condição de *homo laborans* e de *homo faber* — sendo que a primeira, se liga a uma actividade comum, marcada pela rotina, e que se destina ao bom funcionamento da vida quotidiana onde se produz um trabalho considerado como natural (*ponos*). Pertence à esfera privada e perpetua um elo na produtividade infinita. A segunda, por seu turno, liga-se à actividade que se relaciona à fabricação, que produz um trabalho cultural (*ergon*) e garante, por um lado, a solidez e estabilidade na vida comum e, por outro, viabiliza a possibilidade da construção de subjetividades.

No mito de Penélope, a primeira condição cumpre-se quando a actividade de tecer se percebe enquanto tarefa quotidiana, doméstica, rotineira; a segunda condição é cumprida quando essa mesma actividade se torna possibilidade de construção de uma subjetividade, a partir da forma singular como esta é realizada. Entendida como astuciosa, ou *métis* — outro dos mitemas de Penélope (Dumith, 2012) —, essa maneira de fazer cria condições para outras “maneiras de utilizar a ordem imposta” (de Certeau, 1990: 37). Operação que Michel de Certeau define como prática de apropriação, percebida como acção, ou um esquema de acções, que abrem caminho entre a passividade e a disciplina. Acções que são reconhecidas como “indicadores da criatividade que pulula justamente onde desaparece o poder de se dar uma linguagem própria” (de

Certeau, 1990: 44), acções que se definem em distintos tipos de comportamento que os “usuários” mantêm com o estabelecido. De Certeau designa-as como trajetórias que, embora se inscrevam no que está convencionado, funcionam como trilhas imprevisíveis que se constroem a partir dos interesses e desejos, que não são “nem determinados, nem captados, pelos sistemas onde se desenvolvem” (de Certeau, 1990: 45).

De Certeau distingue dois tipos de comportamento aos quais dá o nome de estratégia e tática. A estratégia é a “vitória do lugar sobre o tempo” (1990: 46). Define-se na possibilidade de circunscrever determinadas forças, de forma a servir de base a uma organização e gestão de relações. Sendo uma acção mais produtora que usuária, de Certeau dá como exemplo de estratégia, a nacionalidade política, económica e científica.

O comportamento tático é definido, por sua vez, não como um rompimento com o estabelecido, mas como forma emancipada de re-apropriação de situações quotidianas. Sem base específica de operações, é mais ágil e flexível que a estratégia. Pela falta de estrutura central e permanente, “pelo facto do seu não-lugar” (de Certeau, 1990: 47), a tática baseia-se na improvisação. Muitas das práticas quotidianas são deste tipo, como por exemplo falar, circular, fazer compras, preparar refeições. Os “usuários” dessas operações têm uma longa tradição, onde se destacam os sofistas. Articulam a razão, a acção, e o instante (presente), de forma a tornar “mais forte” a posição “mais fraca” (...), “vencendo o poder por uma certa maneira de aproveitar a ocasião” (de Certeau, 1990:37-48).

No mito de Penélope, a *métis* define-se com base na acção ou actuação realizada a partir das circunstâncias, daquilo que é percebido. Entre o desejo e o imprevisto, a *métis* (ou a tática para de Certeau) “abre um canal por onde podem fluir determinados acontecimentos enquanto que outros ficam excluídos” (Flusser, 1994[1991]: 53). Nessa acção cria-se a possibilidade de “construção de frases próprias, a partir de um vocabulário e uma sintaxe recebidos” (de Certeau, 1990: 40).

1.3.3. Terceiro mitema - A Tecitura

A actividade material exercida na articulação entre a condição de *homo laborans* (que produz) e *homo faber* (que cria) é, como proposto por Richard Sennett (Chicago, 1943), possibilidade de integração dessa dualidade e uma forma de mediação. Sennett defende o compromisso entre o pensamento e o trabalho, como sendo materialista e contesta a divisão feita por Hannah Arendt, a qual sustenta que os seres humanos, ou fazem coisas – e nessa condição são amorais porque resultam absortos na tarefa (Sennett, 2009: 11), ou detêm a produção e questionam e alisam as coisas em conjunto – condição que determina que a mente só entra em funcionamento quando terminado o trabalho (Sennett, 2009:11). Isto porque, a experiência, que se desenvolve a partir da actividade material é tanto uma reação que produz uma impressão interior, como uma relação que inverte o sujeito para o exterior. Os dois sentidos não devem ser separados, porque ou se fica preso ao pensamento, ou se fica dominado pelos meios e pelos fins, sucumbindo-se o sujeito ao instrumentalismo (Sennett, 2009).

Na maneira como é realizada a actividade de tecer atribuída à figura mítica de Penélope, e as actividades de tecelagem incorporadas nas histórias mitológicas que foram referidas, abre-se a possibilidade da integração do trabalho e da criação. No mito, a acção de tecer tem uma finalidade de mediação, entre os meios e os fins, e também a de realização de um objecto que, no caso de Penélope, sempre se refaz. Essa actividade material, que decorre na relação emergente entre a exterioridade e interioridade, é o movimento que cria a tecitura ou o seu entrelaçar. A acção/actuação organiza uma forma, simultaneamente material e imaterialmente, a qual se constrói, tanto no contexto, como na sua independência ou autonomia. É, portanto, na materialidade que incorpora produção/criação, que se faz o encadeamento entre as partes de um todo.

A singularidade desta prática, reside na forma como a acção/actuação é, a partir das circunstâncias, movimento organizativo do espaço-tempo onde se entrelaçam o material e o imaterial, no qual se constrói uma nova ordem. Nesse entrelaçamento entre a prática (*prattein*) e a criação (*poiein*) (Dumith, 2012: 55),

organiza-se uma forma de ser-e-estar-no-mundo que “não se fecha em sentimentos e sensações privadas, mas na relação activa e atenta frente ao mundo”, o que “significa uma completa interpretação do eu e do mundo dos objectos e acontecimentos” (Dewey, 2008:21). Isto é, a prática ao dar sentido à experiência concreta, torna-se mediação de possibilidade de significado.

Diz Vilém Flusser que quando as mãos encontram o seu objecto, o seu movimento enche-se de significado. Mas quando as mãos não têm objecto para imprimir uma forma, ou poder marcar um valor, andam perdidas no mundo e como consequência, o mundo não tem significado e o movimento torna-se absurdo. Só quando as mãos encontram o seu objecto o movimento tem significado. Nesse movimento, “cuja importância existencial é decisiva” (Flusser, 1994: 61), emerge o gesto de criar que elabora, reformula, a forma sob a contraposição do objecto. A prática de tecelagem atribuída a Penélope é entendida como uma maneira específica de se mover no mundo. No gesto de tecer-e-destecer percebe-se um gesto de elaboração, um gesto de fazer que imprime novas formas no mundo objectivo, mais do que cria objectos. São formas percebidas enquanto tecituras que resultam dos entrelaçamentos efectuados entre a mente e matéria.

Resumindo, como nos exemplos anteriores decorrentes da poesia e dramaturgia grega, no mito de Penélope a actividade de tecelagem resulta da actividade material com valor de acção/actuação ou gesto de fazer. Qualidade que determina, como foi referido, um afastamento da actividade de tecelagem do seu campo utilitário e que a define enquanto mediação ou possibilidade de produção de um espaço-tempo relacional e criação de uma forma singular de ser-e-estar-no-mundo. Ao reconhecer similitudes entre estes procedimentos e a minha prática artística, designa-se a actividade atribuída à figura mítica de Penélope (articulada nos seus mitemas) como paradigma do processo criativo em que esta se desenvolve, processo ao qual se deu o nome de entretecimento. Nos próximos capítulos, analisa-se esse processo, tanto os seus procedimentos, como a sua produção.

CAPÍTULO II – O PROCESSO DE ENTRETECER

2. Introdução ao Capítulo II

Depois de no primeiro capítulo se ter perscrutado os inícios da actividade de tecelagem, investigado os seus valores semânticos, nomeadamente, na poesia e dramaturgia grega, de se ter analisado a prática resultante dos mitemas de Penélope, como prática que extrapola o valor utilitário da actividade de tecelagem e adquire um valor processual de criação da experiência, neste segundo capítulo desenvolve-se no campo artístico enquanto experimentação e análise da prática artística realizada, a partir das similitudes ou concordâncias encontradas entre o processo criativo que a organiza, e a forma como se efectiva a actividade de tecelagem atribuída à figura mítica de Penélope. Este estudo faz-se:

- (1) Na relação entre sujeito/autor-contexto, e que no mito de Penélope, corresponde ao meio histórico e cultural e à contingência da espera;
- (2) Em relação à “maneira de fazer” (de Certeau, 1980), percebida como “comportamento restaurado” ou “gesto fingido”, que efectivam aquela relação, e que no mito de Penélope, corresponde à *métis*;
- (3) Através dos resultados desse comportamento, que no mito de Penélope, corresponde à tecitura.

Neste segundo capítulo, analisam-se, sob o título *O Processo de Entretecer*, os procedimentos que organizam a minha prática artística e outras práticas contemporâneas, às quais se recorre como ressonância desse mesmo processo. Estuda-se essa prática como um mecanismo de (des)organização, estruturada em movimentos sistematizados na repetição, que com uma função diagramática opera entre o caos e germe introduzindo uma “possibilidade de facto” e uma “forma sensível” (Deleuze, 2011: 172). Analisam-se esses mecanismos como movimentos de entretecer, que se revelam na condição de comportamentos restaurado ou gestos desviantes do campo têxtil para um campo artístico, prática que se investiga numa perspectiva *performática*.

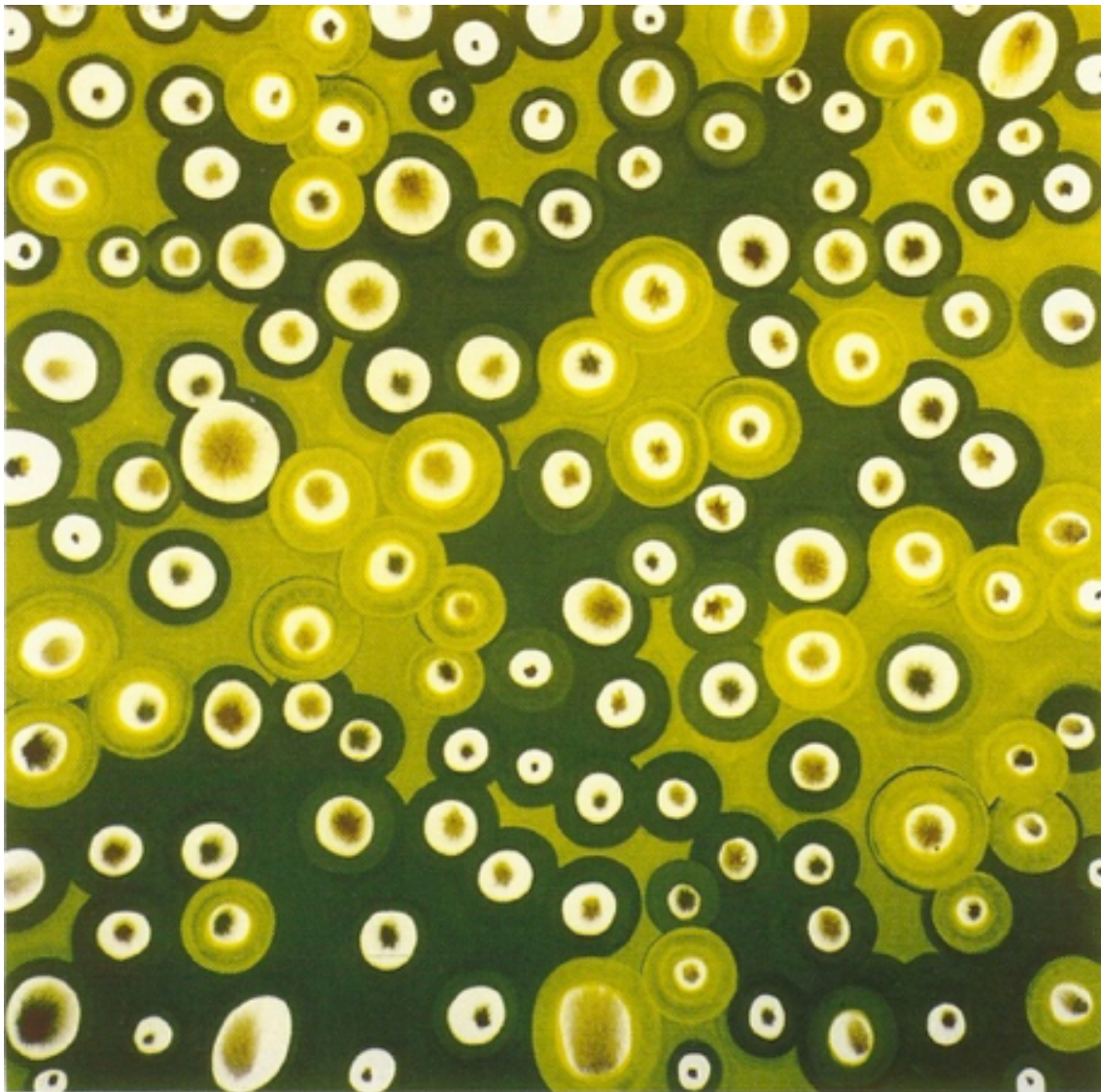


Fig. 3 – Conceição Abreu, *Jardins de Água* (2003).
Guache sobre papel, 2002.
115 x 165 cm.
Galeria Diferença, Lisboa.
Março – Abril, 2003.
© 2003 Conceição Abreu

2.1. Entretecer – mecanismos ou processos de (des)organização

2.1.1. *Jardins de Água* (2003) – Conceição Abreu

Como nota introdutória à investigação da condição da prática da tese e ao processo criativo a que se deu o nome de entretecimento, referem-se os trabalhos realizados em 2003, ano em que foram reunidos numa exposição intitulada *Jardins de Água*, na Galeria Diferença, em Lisboa.



Fig. 4 – Conceição Abreu, Exposição *Jardins de Água* (2003).
Galeria Diferença, Lisboa.
Março – Abril, 2003.
© 2003 Conceição Abreu

Os trabalhos realizados em guache e que integraram a exposição *Jardins de Água* (2003), são trabalhos que surgem da repetição de um movimento gestual — prática que se sistematiza na sucessiva colocação de gotas de tinta de guache numa folha de papel humedecida. Gotas que, ao tocarem naquela superfície molhada, fluem e se estendem. Nessa prática, que resulta do movimento que produz o contacto, vão-se multiplicando os pontos ou as pequenas manchas. Na duração do processo, estas manchas vão ocupando a folha de papel, num movimento organizado próprio e determinado pelas condições físicas da humidade. Posteriormente, e estando a folha seca, criam-se com tinta de guache diferentes zonas opacas, definindo camadas ou profundidades que circundam e relacionam aquelas manchas entre si, o que determina que o desenho se constrói nessas relações. Criados naquela dinâmica generativa, num mecanismo de (des)organização, assumem-se estes trabalhos pelo seu valor processual mais do que como produção ou representação de um objecto pré-concebido, o que reproduziria os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico. Modelo que, segundo Ingold (2012), é um modo de pensar e fazer as coisas que tem prevalecido no mundo ocidental durante os últimos dois milênios ou ao menos desde Aristóteles, que afirma que “para criar algo, deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*)”. Nesse modo de pensar “a forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objectivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” (Ingold, 2012). Pressupostos que traduzem uma criatividade que se desenvolve num movimento de abdução, ou seja, a partir de um objecto acabado, de fora para dentro, até a uma intenção na mente do agente” (Ingold, 2012).

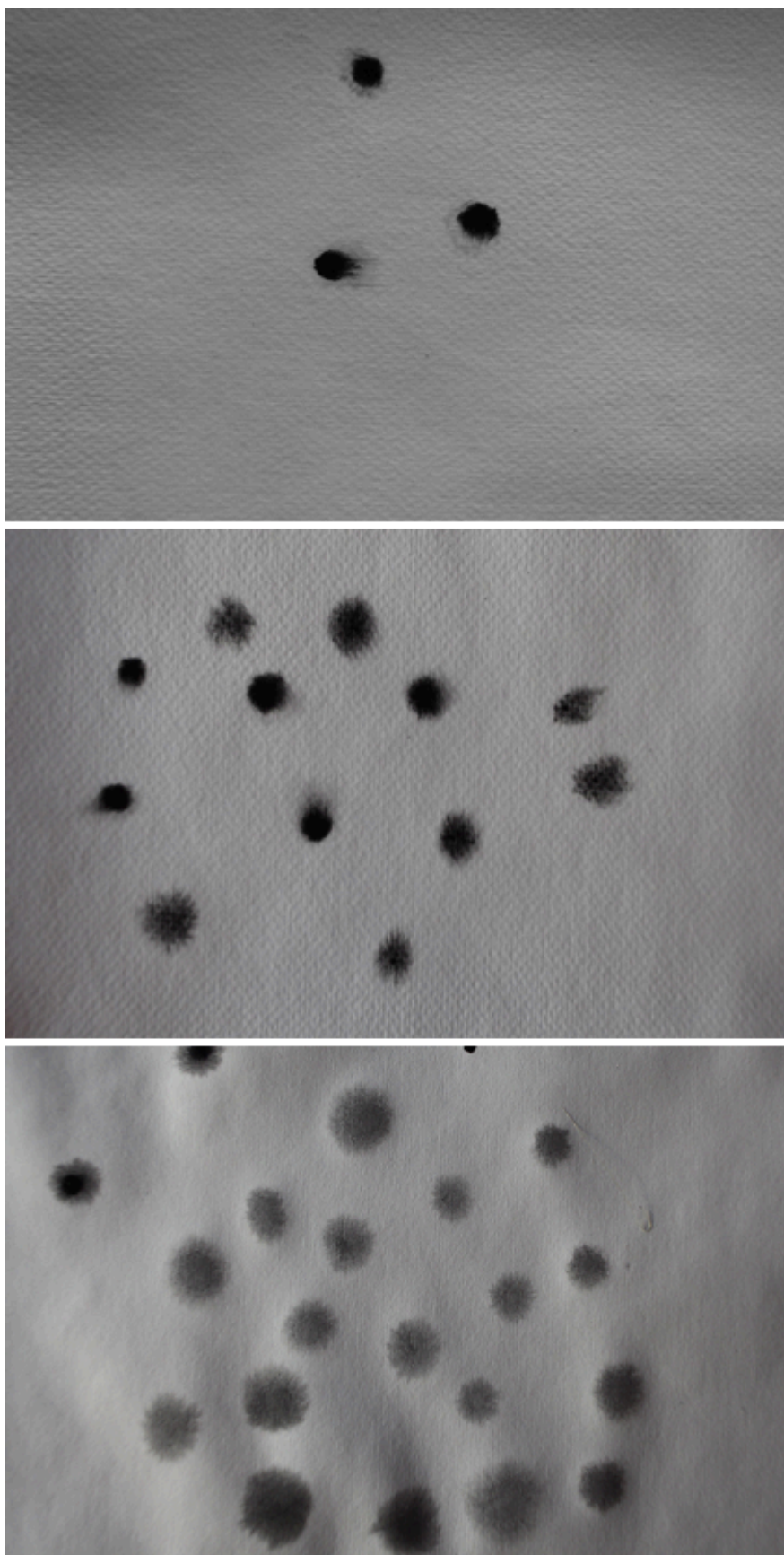


Fig. 5 – Momentos do processo de construção dos trabalhos *Jardins de Água* (2003).

Os guaches de *Jardins de Água* (2003) desenvolvem-se no movimento contrário de abdução. Isto é, “numa reunião improvisada com processos formativos” (Ingold, 2015), movimento que se realiza como seguimento ou acompanhamento das linhas do devir, e não para produzir um objecto pré-determinado. Condição que se efectiva na duração daquela prática de pintar, em que o desenho se determina na fluência da tinta na água, da qual resulta uma “malha cromática”¹², “linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (Ingold, 2012) sem controle de formação. Uma maneira de fazer entendida como mecânica de vida, na sua relação com a “capacidade geradora do campo englobante de relações dentro do qual as formas surgem” (Ingold, 2012), e que se percebe como processo criativo, uma vez que nele sempre existe uma possibilidade de devir. Nessa afirmação, está implícito ler a criatividade como uma “reunião improvisada com processos formativos”, que se faz “para frente”, e não ao invés, “para trás” (enquanto abdução), realizada desde uma ideia pré-concebida de um objecto (Ingold, 2012). Nesse sentido, as obras expostas – que são movimento residual desse processo construtivo – ligam-se mais à noção de coisa do que à noção de objecto. Isto porque, ao objecto referencia-se a estabilidade, o fixo e a matéria dura (Ingold, 2012). E à coisa, a constante formação surgida de um emaranhado de relações criadas, num “agregado de fios vitais” (Ingold, 2012), ou “nó[s] na trama”, como definiu Merleau-Ponty (2003: 129). Constatação que se reflete no título - *Jardins de Água*, sugerindo um apagamento ou esbatimento de contornos fixos, numa ideia de desenho flutuante ou indeterminado.

Como na singular actividade de tecelagem atribuída à figura mítica de Penélope, a prática artística — na qual se concretizam os trabalhos em guache, realiza-se a partir de um conjunto de procedimentos que, como no mito, se desenvolvem nas circunstâncias, naquilo que é percebido (primeiro mitema - a espera) e em movimentos corporais ou gestuais sistematizados na repetição, e que são determinados pela relação estabelecida com o primeiro (segundo mitema - a *métis*). Nesse mecanismo cria-se tanto uma organização a partir da repetição do gesto - ordem/ritmo, como uma desorganização através da

¹² http://www.carolinepages.com/am_download.php?assetId=114303
Consultado em 28 de Abril de 2018

multiplicação dos gestos – que possibilita o devir. Nessa prática de correlação entre a organização e desorganização, emerge um espaço-tempo que contém em si “linhas *ao longo das quais* as coisas são continuamente formadas” (Ingold, 2012, itálico do autor) e onde se concretizam ou efectivam os trabalhos (terceiro mitema – a tecitura). A existência desse mecanismo de (des)organização, constituído na relação criada entre aquilo que é percebido e o movimento sistematizado na repetição, dá ao processo criativo desta prática artística, um valor “diagramático” (Deleuze, 2011) que se revela como possibilidade de criação do novo a partir do caos¹³ ou da desordem, caos-germe (Deleuze, 2011:173). O que remete para uma ideia de criação contínua e renovada no movimento (corporal/gestual) que se repete, de onde surgem as formas visíveis dessa maneira de fazer.

No “diagrama” emerge a coisa, de um conjunto de traços manuais, linhas, manchas, movimentos repetidos que, por entre o caos, organizam o ritmo que substituem a organização óptica e abrem “domínios sensíveis”, como o exemplo de Van Gogh, cujo “motivo ou diagrama” é “um conjunto de tracejados retilíneos ou curvos que erguem ou rebaixam o solo, retorcem as árvores, fazem palpitar o céu” (Deleuze, 2011:173). O diagrama é definido como uma função não formal, que opera no “*pbylum*” ou fluxo, matéria não formada que “não é morta, bruta, homogênea, mas matéria-movimento que comporta singularidades ou hecceidades” (Deleuze, Guattari, 1997). O diagramatismo, como é referido por Deleuze e Guattari, é “organização - máquina abstrata” que cria possibilidades de organização no caos e uma desorganização a partir dela, sem, contudo, aí sucumbir. Não é, portanto, um desarranjo ou confusão, mas uma organização que se forma por continuidades, combinações e conjugações. Operações que não se estabelecem de uma qualquer forma, mas segundo regras, como seja uma “planificação” entendida como uma construção de linhas de fuga (processos de desterritorialização que se analisam mais tarde) que atravessam o dado ou “todas as estratificações” (Deleuze, Guattari, 2000).

¹³ Caos em relação ao que precede, mas “potencialidade de uma ordem em relação ao que virá depois” (Deleuze, 2011[1981]: 21)

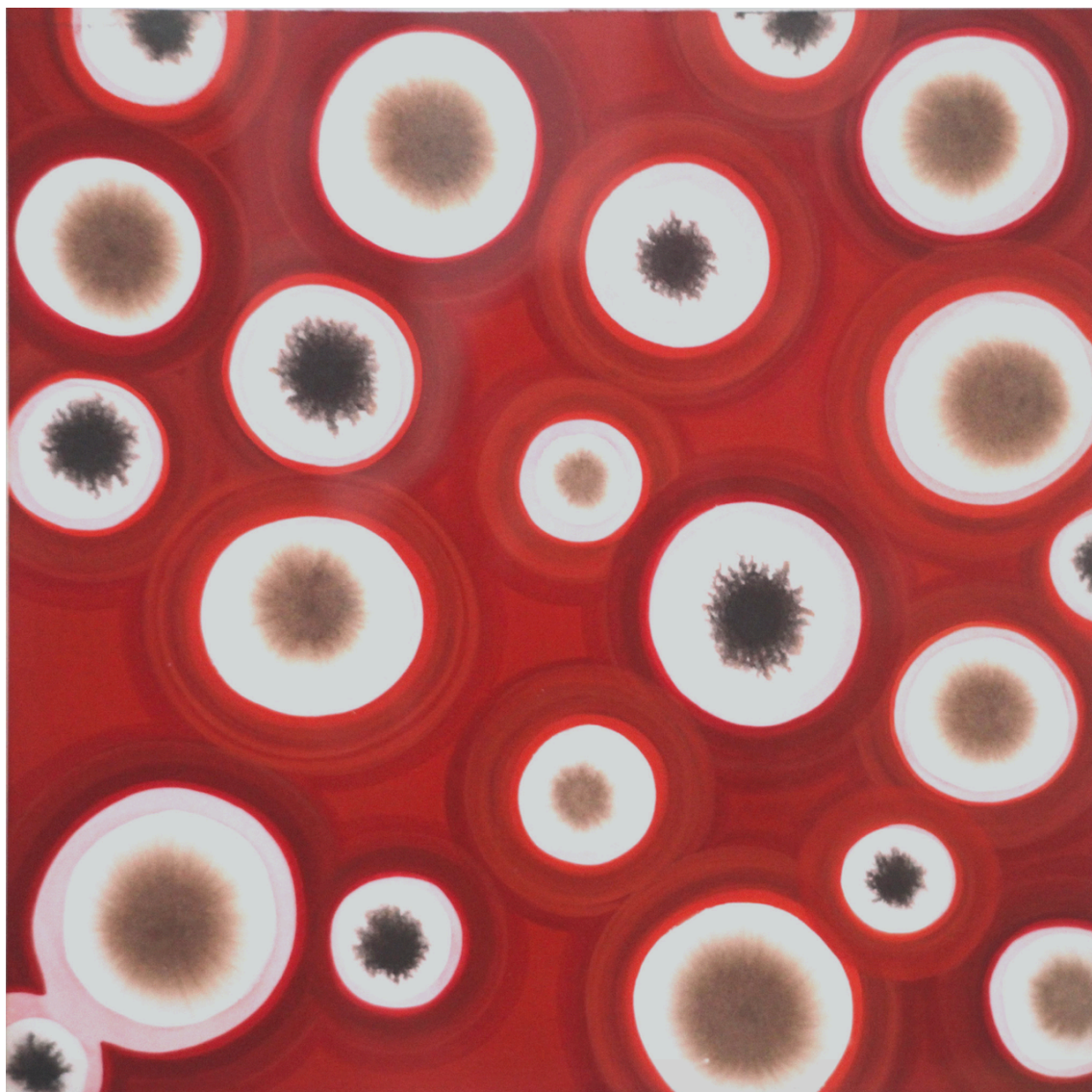


Fig. 6 – Conceição Abreu, *Jardins de Água* (2003).
Galeria Diferença, Lisboa.
Março – Abril, 2003.
© 2003 Conceição Abreu

O diagramatismo não actua de modo significativo – não há significativo ou significado –, mas age na estratificação (no dado, no estabelecido) (Deleuze, Guattari, 2000). O diagrama opera em cada caso pela determinação das condições de problemas e por liames transversais dos problemas entre si (Deleuze, Guattari, 1997). Como acontece localmente no trabalho referido, em que estes tomam forma na conjugação: do dado ou estabelecido - das condições de humidade da folha (problema); e da relação que se constrói com aquele - na escolha que se efectiva na criação de manchas, que se realiza a partir do desenho que resultou da primeira operação (liames transversais).

Como é referido por Deleuze e Guattari, o diagrama não é uma “metalinguagem expressiva e sem sintaxe, mas uma expressividade-movimento que sempre comporta uma língua estrangeira na língua”, na qual se concretizam “formas e substâncias com estados de liberdade variáveis” (Deleuze, Guattari, 1997). Como se verifica neste trabalho – cujo plano de consistência engloba a tinta de guache, o papel, a água, mas também graus distintos de intensidade, movimento, fluxos, velocidades – o seu plano de consistência fundamenta-se num plano de variação contínua, num meta-movimento do qual resultam as singularidades e imanência dos trabalhos, e que remete, como foi dito, para uma ideia de criação renovada, o devir.

Como na prática de tecelagem atribuída à figura mítica de Penélope, da qual resulta uma materialidade (coisa) surgida de um movimento sistematizado na repetição e de um tempo percebido como qualitativo, e não um objecto idealizado ou predefinido, os trabalhos em guache são movimentos residuais, também sistematizados na repetição, e não a elaboração de um qualquer objecto pré-determinado. Se a aproximação entre estas práticas, têxtil (atribuída a Penélope) e artística (por mim desenvolvida), se pode perceber pelos seus resultados não figurativos (não ilustrativos, nem narrativos), é também pelos processos que se correlacionam. Ambas actividades incluem, na sua organização, movimentos sistematizados na repetição de gestos simples, intimamente relacionados às matérias que se trabalham e a uma determinada qualidade de tempo de execução, que torna possível organizar e dar significado à experiência que é vivida. Nesse processo que se faz, como se disse, com

sentido adutivo, de dentro para fora, se materializa o movimento que, tanto na prática ficcionada de Penélope, como na minha prática artística, não deixa lugar para um modelo ou cópia (Deleuze, 2011:12).

2.2. Da função diagramática do Entretecer: O Facto e a Forma Sensível

A tecelagem estrutura-se num processo tecnológico de interligação de fios, que tem por objectivo a construção de um plano/tecido, mais ou menos flexível. Existem diversas técnicas para esse fim, como por exemplo a do tear, onde são necessários dois grupos de fios: um grupo, a que se dá o nome de urdidura (a), composto por um conjunto de fios verticais paralelos, colocados no sentido do comprimento do tear, estando desse modo relacionado à extensão do plano ou tecido; e outro grupo de fios, a que se dá o nome de trama (b) que se forma no sentido transversal do tear com o auxílio de uma agulha ou navete (f) que cruza de forma ortogonal, os fios daquele primeiro grupo, fazendo-o em duas posições possíveis, ou passam por cima ou passam por baixo dos fios da urdidura. Técnica milenar que se desenvolveu ao longo dos tempos, acompanhando a vida dos diferentes povos, ajustando-se às diferentes regiões, climas e culturas – e, mais recentemente, ao desenvolvimento dos processos industriais.

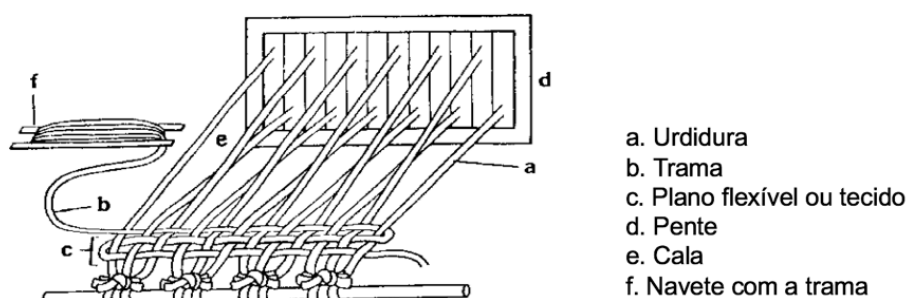


Fig. 7 – Construção do pano (esquema).

Existem outras técnicas têxteis que, contudo, não fazem uso do tear como, por exemplo, o *tricot*, o *crochet*, ou o *macramé*. São técnicas de tecelagem em que o plano/tecido é obtido a partir do entrelaçamento de apenas um único fio, que se entretece à volta de si mesmo (com ou sem instrumentos auxiliares), ou um grupo de fios que se interligam sem necessidade dos fios fixos, como acontece na técnica do tear. Entrelaçamentos que se fazem, portanto, sem cruzamento ortogonal, obrigatório na construção de tecidos planos. Sejam técnicas de entrelaçamentos ortogonais ou não ortogonais – todas formam um plano/tecido a partir de uma organização de fios que é gerida, durante um determinado período de tempo, por movimentos que são metodicamente sistematizados na repetição. Movimentos de enlaçar, unir, enodar, enrolar, entrançar¹⁴ que organizam os fios têxteis, alternando o visível e o invisível na construção da tecitura.

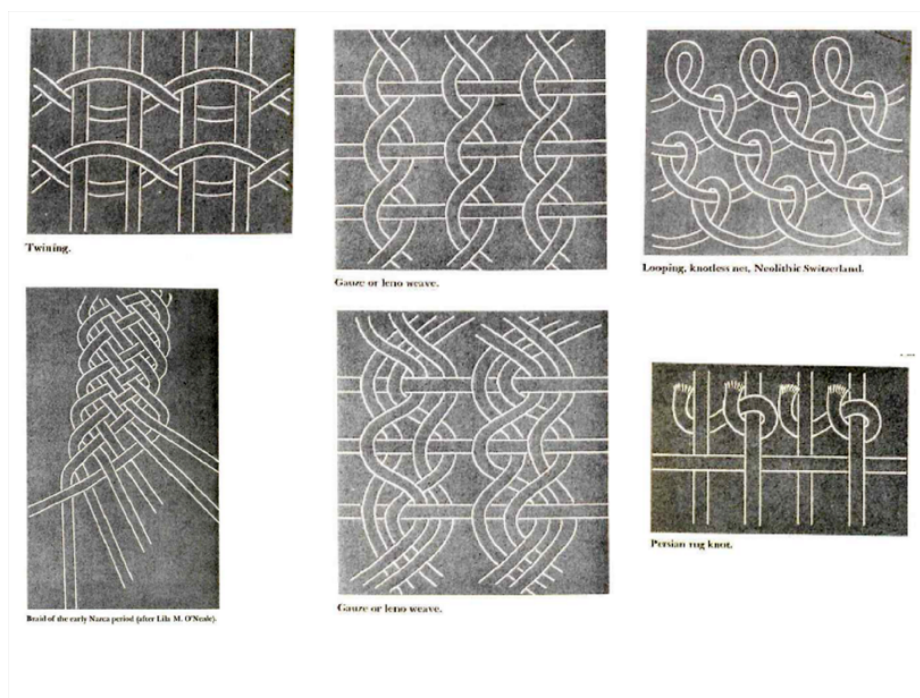


Fig. 8 – Várias técnicas de entrelaçamento ortogonal e não ortogonal.
In, ALBERS, Anni, (1974[1963]). *On Weaving*. Londres: Studio Visa Publishers. (Pp. 52-59).

¹⁴ Movimentos que pronunciados na língua inglesa (*looping, netting, knitting, crocheting, knotting, coiling, twining, braiding*) tornam-se ainda mais expressivos, uma vez que se dizem no modo gerúndio, o qual se associa a um tempo de presente contínuo, adquirindo, nessa forma nominal, maior amplitude de movimento, expressando a continuidade da acção no tempo.

Existe, ainda, outra técnica têxtil que não faz, contudo, qualquer uso de cruzamentos ou entrelaçamentos de fios, mas que igualmente forma um plano/tecido. Embora de um modo distinto das outras técnicas, também forma um produto têxtil, mais ou menos flexível, que é conseguido não por entrelaçamento de fios, mas por prensagem. Técnica que produz um emaranhado das fibras, cujos micro-filamentos se enredam uns nos outros formando uma tecitura. O produto assim realizado, sem cruzamento de fios, é denominado como não-tecido, sendo o feltro um exemplo. Se atendermos à mecânica intrínseca às técnicas de tecelagem, composta de relações imanentes dos fios e fibras que organizam e formam o plano/tecido, esta divide-se em dois blocos ou modelos. Um que depende da organização dos fios, e que forma o tecido; e outro que se forma na não-organização de fios, e que constitui o não-tecido (feltro). Dois modelos tecnológicos do campo têxtil, que adquirem no campo filosófico um sentido metafórico de criação e organização dos diferentes espaços que caracterizam as estruturas políticas e sociais. Sendo que o tecido, ao apresentar aquelas características, se define como “espaço estriado”, e o não-tecido, que tem como exemplo o feltro, ao não se organizar por cruzamentos, constitui-se como “espaço liso” (Deleuze, Guattari, 1997).

Para Deleuze e Guattari, o espaço estriado caracteriza a organização do sedentário, no sentido de um espaço relacionado à *polis*, à urbe, à cidade (Deleuze, Guattari, 1997). É onde se constitui a máquina de Estado. Organiza a matéria, sendo a sua percepção óptica, distanciada, feita por medidas e propriedades, segundo intervalos determinados. O espaço liso, é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, mais do que coisas que são formadas (construídas) e percebidas. Está relacionado ao nómade, e é onde se desenvolve a máquina de guerra. O espaço liso caracteriza-se por ser um espaço “direcional e não dimensional ou métrico”, não como organismo ou organização, mas como “um corpo sem órgãos” (Deleuze, Guattari, 1997), sendo a sua “percepção mais *háptica* do que óptica”. É um espaço de afectos, mais do que propriedades.

O espaço liso e o espaço estriado realizam-se, portanto, por “movimentos dissimétricos” (Deleuze, Guattari, 1997) que, não sendo da mesma natureza, revertem-se um no outro. O espaço liso transforma-se em espaço estriado e este, por sua vez, se pode devolver ao espaço liso. A qualidade do movimento define a qualidade do espaço e as passagens de um espaço para o outro o espaço. Passagens que dependem das relações estabelecidas, isto é, das operações que se fazem, já que o que os distingue são os movimentos ou modos de espacialização: “a maneira de estar no espaço, de ser no espaço” (Deleuze, Guattari, 1997).

Os movimentos que se inscrevem na actividade de tecelagem atribuída à figura mítica de Penélope, produzem tanto o espaço estriado como o espaço liso. São movimentos que, se por um lado, se constituem na multiplicidade métrica, na relação com aquilo que é dado – gerando um espaço dimensional ou espaço estriado, onde se materializa o pano (a coisa) –, por outro, ao se relacionarem com a mente/pensamento, numa multiplicidade não métrica, produzem um espaço direcional ou espaço liso, que (in)forma o pano (a coisa). A singularidade daquela actividade reside na criação consciente de uma dinâmica criativa – possibilidade da produção de dois tipos de espaços, que na duração da prática, se alternam ou superpõem: passagens entre o “espaço estriado” e o “espaço liso” que fazem desaparecer a dialética dos espaços para uma topologia das multiplicidades (Deleuze, Guattari, 1997).

A prática artística que se investiga, introduz estes procedimentos relativos ao movimento, tempo e relação, num conjunto de operações que, na duração da prática, produz aquela topologia. Nesse processo criativo desenvolvem-se entrelaçamentos mente/matéria, percebidos como movimentos de des-re-territorialização (os quais se analisam mais tarde), que são visíveis ou invisíveis, dependendo de como se posiciona o sujeito praticante, se dentro, ou fora desse processo de criação. Nessa prática, de forma integrada e num presente contínuo, transforma-se o verbo (tecer) em substantivo (tecido) que, por sua vez, se transforma em verbo (tecer), num processo que é, simultaneamente, produtor e produto. Concomitância que cria um “circuito vital” (Deleuze, 2011: 11) e que é independente de qualquer influência de figuração.

Os movimentos operativos deste processo criativo subtraem-se de uma organização óptica ou, quando muito, entretecem-se nela, fazendo emergir da performatividade desses movimentos, a obra. Concretizações – traços, manchas, figuras a que Deleuze chama, a propósito da pintura Bacon, de “facto pictórico” ou “realidade isolada” (Deleuze, 2011: 34), que, apesar de permanecem como realidades visuais, impõem à visão “o espaço sem forma e movimento sem repouso (...) que, em conjunto, desarticulam o óptico” (Deleuze, 2011: 256).

O entretecimento, enquanto motivo ou diagrama, é possibilidade de “facto” ou “realidade isolada”¹⁵ (Deleuze, 2011: 189), o qual resulta de um conjunto de movimentos corporais (gestuais) que se sistematizam na repetição e os quais se desenvolvem numa visão aproximada ou háptica. Isto é, movimentos que desfazem o pré-pictórico e rompe com a figuração (representação) e que, simultaneamente, potenciam um germe de uma ordem (organização). Movimentos que relacionam mente e matéria e que fazem, que actualizam aqueles movimentos que interligam os fios e que formam o tecido.

A prática artística que é objecto de estudo, desenvolve-se internamente nessa relação entre caos e germe. Nem totalmente caos, o que tornaria a produção artística em trabalho abstrato, como é exemplo o expressionismo abstrato ou arte informal, designadamente a pintura de Pollock. Pintura que produz um espaço puramente óptico em que o caos – ou o abismo – se desenvolve ao máximo, suprimindo os “referentes tácteis em benefício de um olho do espirito” (Deleuze, 2011: 177-178). Nem na geometria ou ordem, demasiado concreta, não dando espaço à sensação, como acontece em Mondrian, cuja pintura neoplasticista propõe um espaço puramente óptico, sem subordinar os elementos manuais aos tácteis, criando a abstração a partir desse asceticismo (Deleuze, 2011: 177-178).

¹⁵ Deleuze distingue o diagrama como possibilidade de fato, enquanto que o quadro torna presente um fato bastante particular, a que chama “fato pictórico”, a que também denomina “realidade isolada” (Deleuze, 2011: 263-264).

O diagramatismo do entretecimento inscreve-se nesta prática artística pela sua função que é, simultaneamente, não formal e háptica. No sentido em que, não cria uma forma de semelhança, ou cliché, sendo essa uma das características do diagrama (Deleuze 2011: 79), mas que possibilita o facto ou a realidade isolada que “é ... o que tem lugar” (Deleuze, 2011: 34). Ou seja, materializa “traços a-significantes, de sensações” (Deleuze, 2011: 171), num espaço relacional de múltiplas possibilidades, entre o liso e o estriado, e onde a forma sensível, ou “Figura” (Sensação), surge como presença (Deleuze, 2011: 79).

O entretecimento realiza-se de forma manual ou em movimentos corporais e gestuais, que potenciam uma organização ou ritmo que rompem com a figuração (representação). Nesses movimentos, cria-se uma tensão entre o olho e a mão que faz emergir o facto formado em estreita ligação com o seu campo operativo, sendo a libertação da mão em relação ao olho, que os aproxima de maneira háptica (2011[1981]): 39).

De seguida, referenciam-se os trabalhos *Ninhos* (2006 - 2007), *16 desenhos (da série ninhos)* (2006) e *Entretempos* (2012) de Conceição Abreu, e ainda *Cedro di Versailles* (2000-2003) de Giuseppe Penone. Obras que emergem do movimento corporal (gestual) que sistematizado na repetição, opera na relação caos-germe. Processo criativo, a que se deu o nome de entretecimento, que adquire uma função diagramática na qual se constitui a possibilidade de facto e a Figura ou forma sensível.



Fig. 9 – Conceição Abreu, *Within* (2006-07).
Galeria Caroline Pagès, Lisboa.
Junho - Setembro 2007.
© Francisco Aragão

2.2.1. *Ninhos* (2006 - 2007) e 16 *Desenhos* (da série *Ninhos*) (2006) – Conceição Abreu

Sob o título *Within*, foram reunidos numa exposição apresentada na galeria Caroline Pagès em Lisboa (2007), um conjunto de objectos (*soft sculptures*) e desenhos, realizados entre os anos 2006-2007. A exposição inscrevia-se numa proposta conceptual de dimensão íntima que se relacionava e vinculava às peças aí expostas, as quais simulavam (sugeriam) ninhos, agulhas, sacos, teias¹⁶. Embora as obras apresentadas fossem diferenciadas entre si, sendo umas peças tridimensionais e outras bidimensionais – as primeiras construídas com bandas elásticas entrelaçadas entre si, e as segundas, realizadas em desenho, traços de grafite e lápis de cor, os quais se cruzaram de forma circular – todas as obras expostas foram produzidas a partir de um processo com valor diagramático articulado no movimento corporal, gestual, gerado na sistematização da repetição de gestos operativos. Processo que recria, neste campo artístico, o movimento (ritmo), o tempo e a relação das operações técnicas que se incluem na actividade de tecelagem, que são responsáveis pela concretização do tecido.

Na duração da prática artística, esses movimentos geram “as imagens e os seus sentidos (desenhos e objectos construídos, às vezes quase desenhos objectuais), indissociáveis do seu fazer laborioso, dos gestos repetidos e minuciosos” (Pomar, 2007) que evocam ou nos lembram um “trabalho de renda ou malha”¹⁷. Na progressão do trabalho, aquele “diagrama” possibilita a concretização ou materialização da obra, em gestos que se repetem e movimentos de relação, entre o caos e a ordem, que estruturam e (in)formam os trabalhos, que não são nem figurativos (ilustrativos ou narrativos), nem abstratos.

¹⁶ Nota de imprensa, *Within* (2007) – Conceição Abreu.
In, <http://www.carolinepages.com/index/112694>
Consultado em 3 de Setembro de 2018

¹⁷ Nota de imprensa, *Within* (2007) – Conceição Abreu.
In, http://www.carolinepages.com/index/113540,?show_p=1
Consultado em 3 de Setembro de 2018



Fig. 10 – Conceição Abreu, *Ninho #1* (2006).
Bandas elásticas. 90 x 112 cm.

Embora as esculturas moles e os desenhos sugiram ninhos (muito pelo título que lhes foi atribuído), não são, no entanto, a sua representação. A forma resultante emerge, desde dentro, na (des)organização que caracteriza o diagrama e que estrutura esta prática artística. O que resulta desse processo criativo é uma realidade isolada (Deleuze, 2011:34), um facto que não é espontâneo, nem reproduz o já estabelecido (o cliché), e que é a materialização do movimento residual da ação contínua de entrelaçar. O diagrama constitui-se como operação que relaciona a ordem/geometria e a forma sensível (Deleuze, 2011: 188). O diagrama tem por função romper a figuração e introduzir a possibilidade de facto e dar a forma sensível (a Figura). Os traços deste modelo ou diagrama, são o conjunto de enlaces efectuados que têm a função de sugerir, não de representar. Entrelaces ou cruzamentos que são utilizados para que possam evoluir até à Figura ou forma sensível. Nesse entretecimento, no lugar do caos (rompimento do figurativo) dá-se o germe organizado na repetição que convoca o ritmo que “abre as dimensões sensíveis” (Deleuze, 2011: 174). Na ação continuada de enlaçar, “o conjunto visual já não é a da organização óptica, antes conferirá ao olho um outro poder e fornecerá ao mesmo tempo um objecto já não figurativo” (Deleuze, 2011: 173).

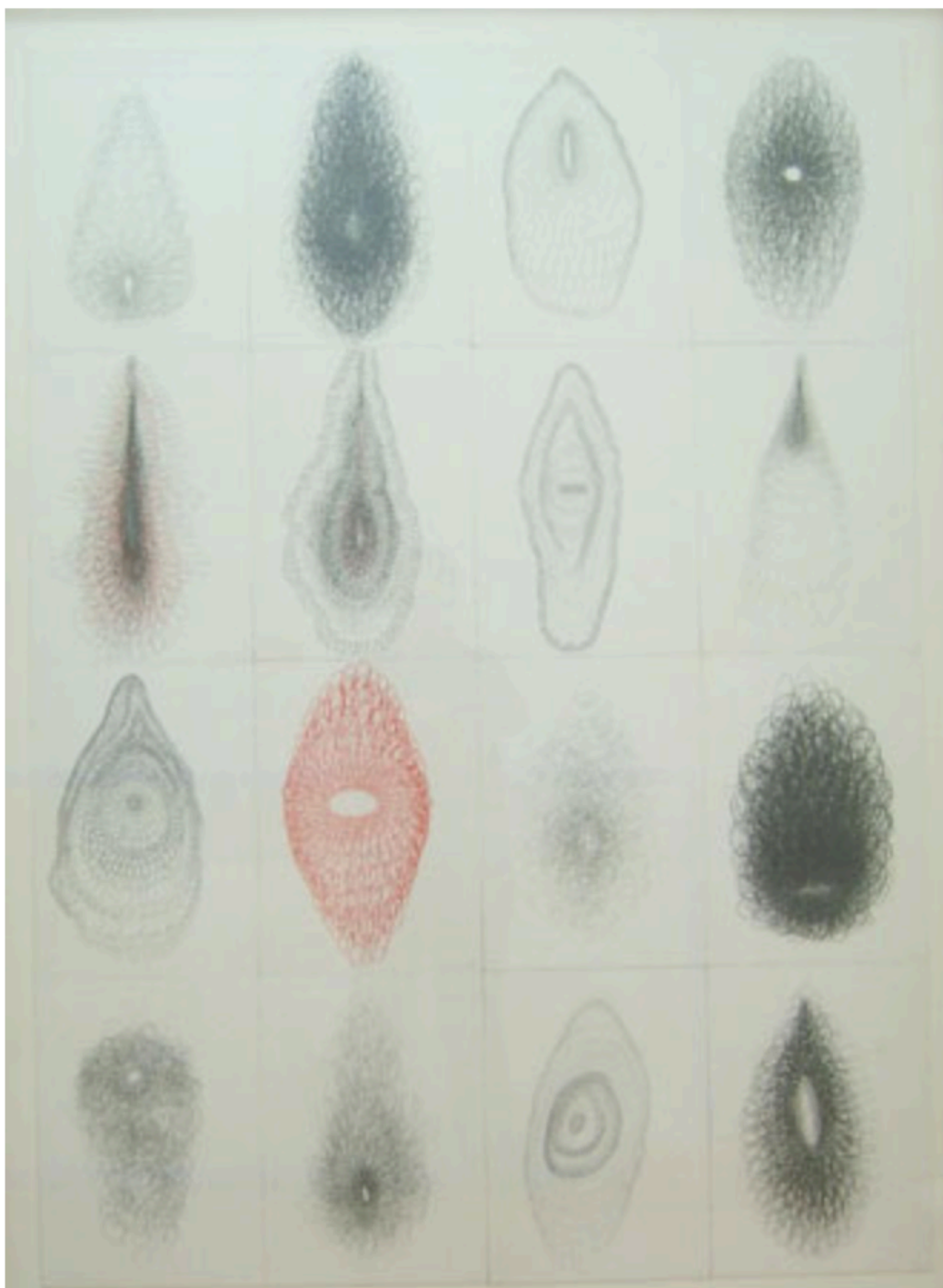


Fig. 11 – Conceição Abreu, 16 desenhos (*da série Ninhos*) (2006).
Grafite e lápis de cor sobre papel. 140 x 100 cm.

Não se trata, portanto, de uma repetição mecânica em que o diagrama toma conta de todo o trabalho, mas de uma repetição controlada, atravessada pelo “ritmo - potência vital que excede todos os domínios e os atravessa, (...) que é mais profundo que a visão ou a audição” (Deleuze, 2011: 91), criado na relação bilateral de trocas entre o sujeito e o mundo, onde se dá a forma sensível. Daí a utilização do diagrama nesta prática, se situar tanto na ação de enlaçar (sujeito/outro/mundo), como na recorrência dos movimentos corporais ou gestuais que a suporta, para que dessa organização sistematizada (estrutura/geometria), surja o ritmo vital que trespassa o facto ou a realidade isolada. Facto que mais que visual, é sobretudo do domínio da sensação háptica e de onde emerge a forma sensível.



Fig. 12 - Momentos do processo de construção dos trabalhos *Ninhos* (2006).

II – O PROCESSO DE ENTRETECER





Fig. 13 – Conceição Abreu, *Ninho #3* (2006).
Bandas elásticas. 260 x 60 cm.
(pormenor)

A sensação liga-se ao sujeito – pelo sistema nervoso, movimento vital, instinto e ao objecto – como o facto, o lugar, o acontecimento (Deleuze, 2011: 79). A sensação (e a percepção) é essencialmente relação, processo que nos põe em contacto connosco próprios, com o outro e com o mundo. Conceber a prática artística como um processo de entretecimento, é criar esse movimento vital de proximidade e troca que, na duração da prática artística, materializa o espaço relacional. Ou seja, a inscrição do entretecimento faz-se com função diagramática que viabiliza a possibilidade de uma organização — de interligação entre o sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Relação que se realiza através de um conjunto de linhas, zonas, traços, manchas não representativas que, mais do que de num regime óptico, se concretizam num domínio da sensação.

II – O PROCESSO DE ENTRETECER



Fig. 14 – Conceição Abreu, *Entretempos* (2012).
Vídeo 6'00''(loop).

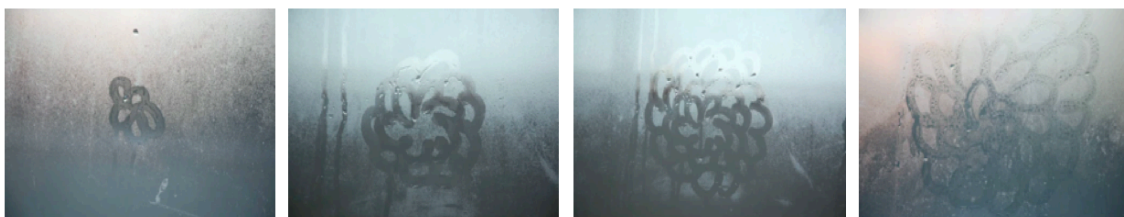


Fig. 15 – Conceição Abreu, *Entretempos* (2012).
Fotogramas – Vídeo 6'00'' (loop).

2.2.2. *Entretempos* (2012) – Conceição Abreu

Entretempos (2012) é um vídeo construído a partir de um conjunto de fotografias efectuadas a desenhos sobre um vidro. Resulta da montagem sequencial dessas imagens que, assim organizado, se projeta em *loop*. Os desenhos fotografados correspondem ao conjunto de traços que foram sendo realizados, ao entardecer, sobre um vidro que separa o interior (da casa) e o espaço exterior (do jardim). No momento em que os desenhos foram efectuados, o vidro encontrava-se embaciado devido às diferenças de temperatura que se faziam sentir entre a casa aquecida e o frio lá fora. Sobre essa superfície fosca, foram inscritos traços com a ponta do dedo que, no momento do contacto (pele/vidro), tornaram o vidro novamente transparente, deixando ver o lado exterior da casa, o jardim.

O vídeo constrói-se entre o tempo de formação dos traços (anulado pelo ato fotográfico - corte espaço temporal) e o tempo que é criado pelo *fade in / fade out* em que são montadas as imagens. Esta opção, aproximada à usada na prática cinematográfica da câmara lenta ou do congelamento da imagem, determina a interrupção do desenrolar da acção para reter a nossa atenção e conferir um sentido ao encadeamento dos desenhos, o que se dissolveria, ou atenuaria em tempo “real” (Galard, 2008: 31). À medida que o dedo/pele vai fazendo contacto com vidro humedecido, o entrelaçamento continuado das linhas, ao mesmo tempo que as desenha, apaga-as. Os movimentos circulares que se repetem e se materializam sobre o vidro concretizam, como no trabalho dos *Ninhos*, um facto (realidade isolada) que se percebe como uma tecitura, mas que, em relação àquela dos elásticos, é uma tecitura que se forma em sentido inverso.

Na maneira como foi montado o vídeo, mostra-se o acto de entretecer naquilo que resta dos gestos de desenhar, ou seja, os seus resultados materiais (facto) e a forma sensível. No desfasamento do tempo real, que é dado por aquela montagem, fixam-se os movimentos operativos de desenhar/traçar. Esta realidade isolada que resulta ser resíduo ou vestígio daqueles movimentos de entretecer, dá a ver a forma sensível que emerge do espaço de relação (reunião-separação) entre o sujeito consigo mesmo e com o mundo. Com referências

tácteis, tanto o trabalho dos *Ninhos*, como o vídeo *Entretempos*, são trabalhos que se vinculam à experiência háptica, construída durante o processo, no diagrama que tem como material o ritmo. Preferência que determina a importância do movimento que integra a improvisação que traça – desde a criação do espaço relacional onde se constitui a experiência vivida, “caminhos através dos quais a forma é gerada” (Ingold, 2015).

2.2.3. *Cedro di Versailles* (2000-2003) – Giuseppe Penone



Fig. 16 – Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles* [*Cedro de Versailles*] (2000-2003).

Como os desenhos e as esculturas moles da série *Ninhos* (2007) e o vídeo *Entretempos* (2012), a obra *Cedro di Versailles* [*Cedro de Versailles*] (2000-2003) de Giuseppe Penone é exemplo de uma prática artística que se organiza numa prática de entretecimento como possibilidade de facto, cuja sistematização de gestos repetidos cria um espaço relacional, onde se dá a forma sensível.

O início do percurso artístico de Giuseppe Penone (Itália, 1947-) encontra-se ligado ao Movimento *Arte Povera*, movimento surgido na segunda metade dos anos 60, com grande expressão sobretudo em Itália, cujas práticas artísticas se desenvolvem na utilização de materiais não convencionais e contestação ao tecnicismo. Princípio que se revela no exemplo da obra do *Cedro di Versailles*, e na qual Penone inscreve um modelo processual que, como nas obras que anteriormente foram analisadas, se realiza na sistematização de gestos manuais, que se repetem e que estão directamente relacionados com qualidades concretas do material inerente à obra. Um processo criativo que gera um espaço de relação entre o sujeito consigo mesmo e com o mundo e que determina a auto-formação (Grenier, 2004) da obra. Nessa forma de fazer, ou nesse processo criativo, emerge a forma sensível, que tem a sua origem, como refere Celant, no desejo de “perceber, sentir, respirar, caminhar” (1969). Nesse processo Penone “faz aparecer a obra” (Celant, 2003: 91) no domínio da sensação - visual, táctil, olfativa.



Fig. 17 – Giuseppe Penone, *Cedro di Versailles* (2000-2003).
Estúdio em Turim.
© Arquivo Penone

A obra *Cedro di Versailles* tem origem numa árvore secular de enormes dimensões, recuperada depois de ser atingida por uma tempestade (1999).

Penone trabalhou neste cedro entre 2000-2003. Na duração do processo, a intervenção do artista realiza-se através de pequenos entalhes que se vão repetindo, multiplicando. O cedro é atravessado por esses pequenos gestos que vão esvaziando o seu tronco, salvaguardando, contudo, o seu interior. Nesse movimento continuado que faz do entretecimento o motivo ou diagrama da prática, Penone criar um espaço relacional onde gere o caos-germe. Como no caso *Entretempos* (2012), Penone cria uma tecitura invertida, que é o negativo da tecitura criada nos *Ninhos* e *16 Desenhos* (da série ninhos) realizados por mim entre 206 e 2017. Ao entrar no interior da árvore, o artista não pretende representar nada (no sentido da figuração), mas criar a possibilidade de forma na ordem/organização dada pela repetição. Dinâmica que o corpo interioriza como movimento vital. Na repetição dos movimentos corporais ou gestuais, Penone não procura a seriação, ou mesmo a acumulação (como, por exemplo, no caso da prática do artista Arman), mas um processo do qual saia a forma e que leve consigo a sensação, a percepção e o movimento que lhe deu origem. Numa entrevista conduzida pelo artista Alexis Dahan a Penone (Dahan, 2016), Dahan pergunta se esse trabalho minucioso e repetitivo não era muito tedioso. Penone responde-lhe que parte essencial do processo é esse tempo despendido e que, na verdade, lhe é bastante agradável, particularmente porque ao trabalhar com madeira, está a trabalhar com a sua fisicalidade (donde especifica o cheiro da madeira). Sendo que, como ação o relaxa, associando esse trabalho à meditação, já que o realiza de maneira muito focada porque não está a criar uma forma, mas sim a descobrir uma forma que preexiste dentro do material.

Como analisado nos trabalhos acima referidos, a prática artística não se objetiva na produção de um objecto pré-determinado, mas na criação de um espaço relacional. Sistematiza-se essa prática num modelo processual, ou diagrama, que tem lugar no domínio da sensação e cria (des)organizações por continuidades, combinações e conjugações (Deleuze, 1981:173) em estreita relação do sujeito com o seu campo operativo. Deste entretecimento, cuja função é não formal e háptica, emergem os traços a-significantes de sensações, resultando desse processo as obras que se constituem enquanto facto e forma sensível.

2.3. Do comportamento restaurado nos movimentos de entretecer

Como foi referido, as actividades de tecelagem são práticas que, durante um determinado período, se efectivam em movimentos sistematizados e repetidos que lançam, cruzam e interligam fios ou linhas. Práticas que, inscritas no campo artístico, compreendem um campo mais alargado de significação. Nesta prática, os movimentos corporais e gestuais que a organizam, entendem-se como acções atualizadas ou “comportamento restaurado”¹⁸ que recriam das práticas têxteis, os movimentos repetidos que dão origem ao tecido. Segundo Richard Schechner¹⁹, os “comportamentos restaurados”, que abarcam hábitos, rituais e rotinas da vida quotidiana, são comportamentos vivos que podem ser comparados à forma como, na realização do cinema, o director manipula uma película de filme, como a reorganiza ou a reconstrói a partir das pequenas tiras que se vão desligando do original e se reordenam de modo a albergar novos sentidos.

Os comportamentos restaurados revelam-se nessa forma de “sequências organizadas” de acontecimentos ou “movimentos marcados”, percebidos como material que se armazena, transmite, manipula, transforma (Schechner, 1985: 36). Esses comportamentos que se desligam ou distanciando da origem, da “verdade” ou da “fonte”, tornam-se independentes dos sistemas sociais, psicológicos ou tecnológicos que os originaram (Schechner, 1985: 36). Os comportamentos restaurados, originados como processo, são usados como partes de novos processos na condição de coisas, itens ou materiais. Não é um comportamento vazio, mas “um comportamento carregado de significações que

¹⁸ No original *restored behavior*. In, SCHECHNER, Richard (1985), *Between Theater and Anthropology*. "Restoration of Behavior". Philadelphia: University of Pennsylvania Press. (Capítulo 2)

¹⁹ Richard Schechner (Nova Jersey, 1934) é director teatral, ensaísta e professor universitário do Departamento de Estudos da Performance (Performance Studies) na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque. Manteve um trabalho experimental nos anos 60 nos Estados Unidos da América e um intercâmbio cultural com o antropólogo Victor Turner. Publicou, em 1985, um dos seus principais textos - *Entre o Teatro e a Antropologia (Between Theatre and Anthropology)* (FUENTES, Marcela, 2011: 33). In, TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (eds.), *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE, Instituto Hemisferio de *Performance y Política*, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

transmitem multivocalmente”, através do qual o praticante actua como/em o outro²⁰ (Schechner, 1985: 36). O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo, de longa duração ou curta duração, sendo que os sujeitos que assim actuam são absorvidos por esses comportamentos ou coexistem lado a lado com eles (Schechner, 1985: 36). À semelhança da actividade de tecelagem, a prática da tese efectiva-se nos movimentos corporais e gestuais que se organizam num movimento repetitivo. Maneira de fazer que nesta prática se estabelece como tática de entretimento do sujeito com o outro e com o mundo que, para além de resultar em enlaces materiais, são também de índole imaterial ligada à sensação e emoção na qual se forma a obra.

A actualização dos procedimentos das práticas têxteis que se exercem no campo artístico desligados dos seus contextos originais, são aí percebidos como comportamentos restaurados: são “comportamentos duas vezes actuado²¹” (Schechner, 2003: 37) porque implica, como qualquer acto performativo, a consciência de uma duplicação, pela qual a experiência de uma nova acção é comparada como memória de uma acção precedente. Nesse sentido, esses procedimentos entendem-se como *performance* dos movimentos têxteis, aqueles que lançam, cruzam e interligam fios ou linhas e que se organizam na repetição. Movimentos constitutivos de um processo têxtil que, ao se integraram como diagrama desta prática artística, se reorganizam num processo novo. Sendo que este modelo processual não tem uma função formal, a forma surge de uma condição háptica no próprio processo, percebendo-se no domínio da sensação.

Transmutados para o campo artístico, os movimentos percebem-se como ações que são simultaneamente reais – no sentido que são materiais/físicas em tempo presente – e encenadas, porque se fazem “como se...” (Schechner, 2003): um processo criativo que recria os procedimentos da prática têxtil noutra prática, a artística, reestabelecendo-os num campo de actuação distinto. Nesta

²⁰ No original - *the self can act in/as another* (tradução livre)

²¹ No original – *twice-behaved behavior*

transmutação, o acto de entretecer converte-se em prática artística, uma forma de entrelaçar que é, tanto material, como imaterial.

O movimento corporal/gestual actualiza o gesto de tecer-e-destecer de Penélope, que, em si, já se entende como comportamento restaurado. Porque embora a prática original do entretecimento se realize no campo têxtil, o gesto fundador dos mitemas que lhe estão associados é independente da sua operacionalidade, uma vez que o objectivo não é a produção de um tecido, mas a criação um tempo qualitativo e um espaço relacional onde se entretecem mente/matéria. Este é um comportamento restaurado que se toma como “modelo” (Schechner, 1985: 36), que se revela nesta prática artística como um gesto metafórico. Como no mito de Penélope, a transmutação do movimento sistematizado na repetição dos gestos operativos que pertencem ao campo têxtil para outro campo, dá àquele movimento, novos significados. Os gestos tornam-se “*desvios*”, ou “unidades mínimas de uma linguagem que não constata, mas que [num movimento reflexivo] *faz o que representa*” (Schechner, 1985: 36).



Fig. 18 – Conceição Abreu, *Do-redo-undo* (2014) e *(un)Doing* (2014).
Contextile 2014 - Bienal Internacional de arte têxtil.
Casa da memória, Guimarães.

2.3.1. *Do-redo-undo* e *(un)Doing* (2014) – Conceição Abreu

Do-redo-undo (2014) e *(un)Doing* (2014), são peças tridimensionais de grande escala, tricotadas em lã. Refletem o processo criativo de entretecimento com função diagramática, que recria os procedimentos da actividade de tecelagem e que, neste caso, se relacionam com as ações de tricotar, tanto nas técnicas (agulhas e pontos), como nos materiais (fios de lã). Sistematizado nos gestos operativos de tricotar, des-tricotar e re-tricotar, este comportamento restaurado faz eco ao gesto de fazer-e-desfazer atribuído à figura de Penélope, num processo que tem por objectivo a criação de um tempo qualitativo e um espaço relacional, onde se “actua como/em o outro” (Schechner, 1985: 37), e que se realiza no domínio da sensação, num espaço próximo ao corpo.



Fig. 19 - Momentos do processo de construção dos trabalhos *Do-redo-undo* (2014) e *(un)Doing* (2014).



Fig. 20 - Momentos do processo de construção dos trabalhos *Do-redo-undo* (2014) e *(un)Doing* (2014).

Construídas pela recorrência do mesmo gesto em que se constitui o tricotar e pelas singularidades que, de vez enquanto, acontecem, estas peças apresentam-se não como formas fechadas, evidenciando perfeição ou virtuosismo da técnica escolhida, mas como materialização daquele espaço-tempo com sentido háptico. Suspensas desde o tecto, estas peças são materializações daquele processo – entretecimento, que, sendo estruturado na repetição, integra também a improvisação na sua formação, relacionando-se assim com a *métis*. Como diz Ingold, “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (2007).



Fig. 21 – Conceição Abreu, *Do-redo-undo* (2014).
Lã tricotada e desmanchada.
240 cm X perímetro 120 cm (aprox).



Fig. 22 – Conceição Abreu, *(un)Doing* (2014).
Lã tricotada e desmanchada.
370 cm X perímetro 136 cm (aprox).

Do-redo-undo (2014) e *(un)Doing* (2014) não apresentam estrutura rígida que sustente uma construção ou que delimite o desenho da forma, provindo esta do fluxo originado no movimento ritmado. Sendo que na repetição dos gestos de tricotar e des-tricotar se exprime o que Deleuze designa como “a catástrofe óptica e o ritmo manual” (2011: 179). Ritmo que se integra no processo como matéria e como material. São esculturas moles geradas no caos-germe que caracteriza o diagrama que informa os gestos. Desenvolvem-se simultaneamente na ordem dada na repetição dos movimentos (corpo/gesto) e na desorganização dada na improvisação que integra o diferente que acontece no tempo da prática. O que resulta ser uma prática artística que, apesar de ser marcada por um repertório²² de gestos ou movimentos metodicamente ensaiados, se abre ao novo, ao devir. As peças formadas nessa “matéria-movimento” (Deleuze, Guattari, 1997) apresentam-se como tecituras constituídas nos enlaces (materiais/imateriais) que aí acontecem.

Como os fios da teia da aranha, que são tecidos a partir do material do seu próprio corpo e que se dispõe segundo os movimentos que aquela efectua; a ação desenvolvida – que cria um tempo qualitativo e o espaço de relação onde se entretecem o sujeito, o outro e o mundo, “constrói autónoma e graficamente, a existência”, como os caracteriza Francisco Providência (2012) tanto do sujeito como da coisa. *Do-redo-undo* (2014) e *(un)Doing* (2014) entendem-se como vestígios dessa experiência vivida. A ação desenvolvida organiza uma materialidade que dá visibilidade ao tempo de entretecer. Uma “síntese do tempo” (Deleuze, 2011:21) que se dá a ver nos traços, manchas ou figuras e que, desejavelmente, se retoma no momento da recepção da obra, desprendendo-se, nesse novo espaço de relação, uma trajetória contínua de devir.

²² Distinto do sentido comum, a noção de repertório em Diana Taylor significa uma forma de conhecimento baseada na transmissão directa, na impermanência e na ausência de registo, como a oralidade, o gesto ou a *performance*. Como memória corporal, sempre *ao vivo*, que se opõe, por isso, ao arquivo como o conhecimento registado e imutável (Taylor, 2003.13-14).

2.3.2. *Yellow Abakan* (1967-68) – Magdalena Abakanowicz



Fig. 23 – Magdalena Abakanowicz, *Yellow Abakan* (1967-68).
Sisal tecido. 315 x 304.8 x 152.4 cm.

Nas obras intituladas *Abakans* da artista Magdalena Abakanowicz (1930 - 2017), encontra-se uma referência activa de uma prática construída neste modelo processual a que se deu o nome de entretecimento. No caso destes trabalhos, os procedimentos relacionam-se explicitamente com as técnicas do tear e fibras que se ligam à prática têxtil. Para realizar o seu trabalho, a artista emprega fibras de sisal provenientes de cordas dos navios que se encontravam abandonados ao longo das margens do rio Vístula. Depois de as recolher, as fibras são lavadas e tingidas num pequeno fogão e só depois Abakanowicz as entretece. Entre 1967 e 1972, Abakanowicz trabalha num pequeno estúdio em que o tear existente ocupa a maior parte desse espaço. É nesse tear que a artista realiza o seu trabalho formando superfícies têxteis que assumem enormes dimensões, o que torna impossível fazer a união das partes numa só peça, dentro do próprio estúdio. Como resultado, os tecidos são armazenados e

transportados, na sua forma plana, para o espaço expositivo, e só quando colocados na vertical, suspensos, adquirem uma configuração tridimensional.



Fig. 24 – Exposição colectiva *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction*. *Yellow Abakan* (à direita ao fundo da parede). Museu de Arte Moderna - MoMA. 15 de Abril – 13 Agosto, 2017

Na realização destes trabalhos, Abakanowicz reitera os movimentos sequenciais e repetidos que são intrínsecos aos processos de produção de tecidos. Embora desses movimentos resulte, também, um tecido, a sua prática tem um objectivo distinto da actividade têxtil. Como um comportamento restaurado que recria aqueles movimentos sistematizados na repetição, a sua prática não se revela como modo de produção de um objecto pensado, mas como criação de um ritmo que abre um espaço-tempo, onde se organiza de forma consciente a experiência vivida. *Abakan(s)*, título dado a estes trabalhos, é uma palavra inventada pela artista a partir do seu próprio apelido – Abakanowicz – circunstância que comprova a importância da criação de um espaço relacional, entre a artística consigo mesma. Sendo que essa relação pode ser percebida, metaforicamente, nas combinações, continuidades, entrelaces entre as fibras têxteis que formam e dão corpo, às obras. Os gestos pragmáticos de tecer de Abakanowicz, que são do domínio da sensação e da

percepção, não têm, portanto, uma função de produção de um determinado objecto pré-concebido. O comportamento restaurado da prática de Abakanowicz, que surge como dinâmica generativa, faz emergir um ritmo vital que entretece mente-matéria. Enquanto prática reflexiva, o que se procura não é tanto o resultado em termos de artefacto técnico, “mas o resultado em termos de envolvimento existencial do seu autor, enquanto duração de uma experiência que é tanto mecânica como criativa” (Providência, 2012).

Numa tática próxima à atribuída à figura actuante de Penélope, os movimentos corporais ou gestuais que se integram na prática da tese, são comportamentos restaurados que actualizam os movimentos das práticas têxteis. Desligados da finalidade da criação de tecidos, actualizam a mecânica e os movimentos de cruzar, ligar, juntar, entrelaçar transferindo-os do campo da experiência concreta para o campo estético. São gestos-fingidos (Almeida, 2007) de tecer e entrelaçar que realizados na sua dinâmica usual, iniciam um processo de entretecimento do sujeito/autor com o seu contexto. Sendo que dessa prática emergem as tecituras materiais e imateriais que resultam dos deslocamentos que acontecem entre o sensível e o pensamento, entre a percepção a reflexão. Traços, manchas ou figuras – que formam o facto e a forma sensível – que são entendidos como espaço relacional.

2.4. Da ação de entretecer enquanto *performance*

Os movimentos corporais e gestuais em que se desenvolve a prática artística da tese, são, como se disse, comportamentos restaurados que têm um sentido metafórico e reflexivo. Como material, iniciam um processo criativo que, desligado da finalidade primeira de criação de tecidos, se usa como gerador de um campo englobante de relações, entre o sujeito, o outro e o mundo. Processo artístico que recria, num sentido metafórico, os processos vitais entendidos enquanto dinâmica generativa na qual surgem as formas. Para Schechner, estes comportamentos duas vezes realizados são o fundamento da *performance*.

O termo *performance* tem sido tradicionalmente usado nas artes, especialmente quando se refere à “arte performática” (*performance art*) ou a “arte da ação” (Taylor, 2011: 7-30). As origens e as práticas específicas da *performance art* têm muitas trajetórias e distintos âmbitos de circulação (Taylor, 2011: 10), podendo ser pensadas no campo das artes visuais, na relação com o teatro ou, ainda, como transfiguração da vida quotidiana – sendo que os actos disruptivos da *performance* têm diversas finalidades, que tanto podem ser artísticas, como políticas ou ritualizantes. Consoante a sua natureza, o *performer* tem uma presença artística, pedagógica, provocatória, esotérica, ou de entretenimento (Taylor, 2011: 10).

Na *performance*, Taylor define uma parte que designa de “repertório” e outra parte a que chama de “arquivo” (2011: 13). Por repertório, a autora entende um sistema reprodução (e produção) de conhecimento, que circula através da *performance* propriamente dita, mediante gestos, narração, movimento, oralidade e outros. O arquivo, por seu turno, é constituído por diversos materiais como textos, documentos, registos de qualquer espécie, a que se pode voltar sempre que necessário. A prática artística existe na encruzilhada destas duas dimensões, que interactuam mutuamente: nela, percebe-se tanto a noção de repertório nos movimentos que a organizam e gestos que a informam, como a noção de arquivo, mas um arquivo ligado a uma ideia de marca, no sentido que lhe deu Paul Ricoeur, que é vestígio de uma passagem, onde se suspende, na materialização, o movimento corporal que lhe deu origem (1997: 202).

Embora, a prática artística desta tese não se constitua, em várias ocasiões, como acto ao vivo (na co-presença com os espectadores), porque se desenvolve no espaço circunscrito ao sujeito/autor, a obra resultante da sua ação, ao ser rastro (vestígio, marca), transmite em diferido esse acto realizado, numa condição que é, sobretudo, indicial. Através da obra, (desejavelmente) o movimento corporal é recriado pelo sujeito/receptor que refaz física ou mentalmente o percurso inverso do processo que lhe deu origem. Dessa forma, o sistema de reprodução (e produção) de conhecimento, circula, também em diferido, como são o caso dos trabalhos anteriormente referidos.

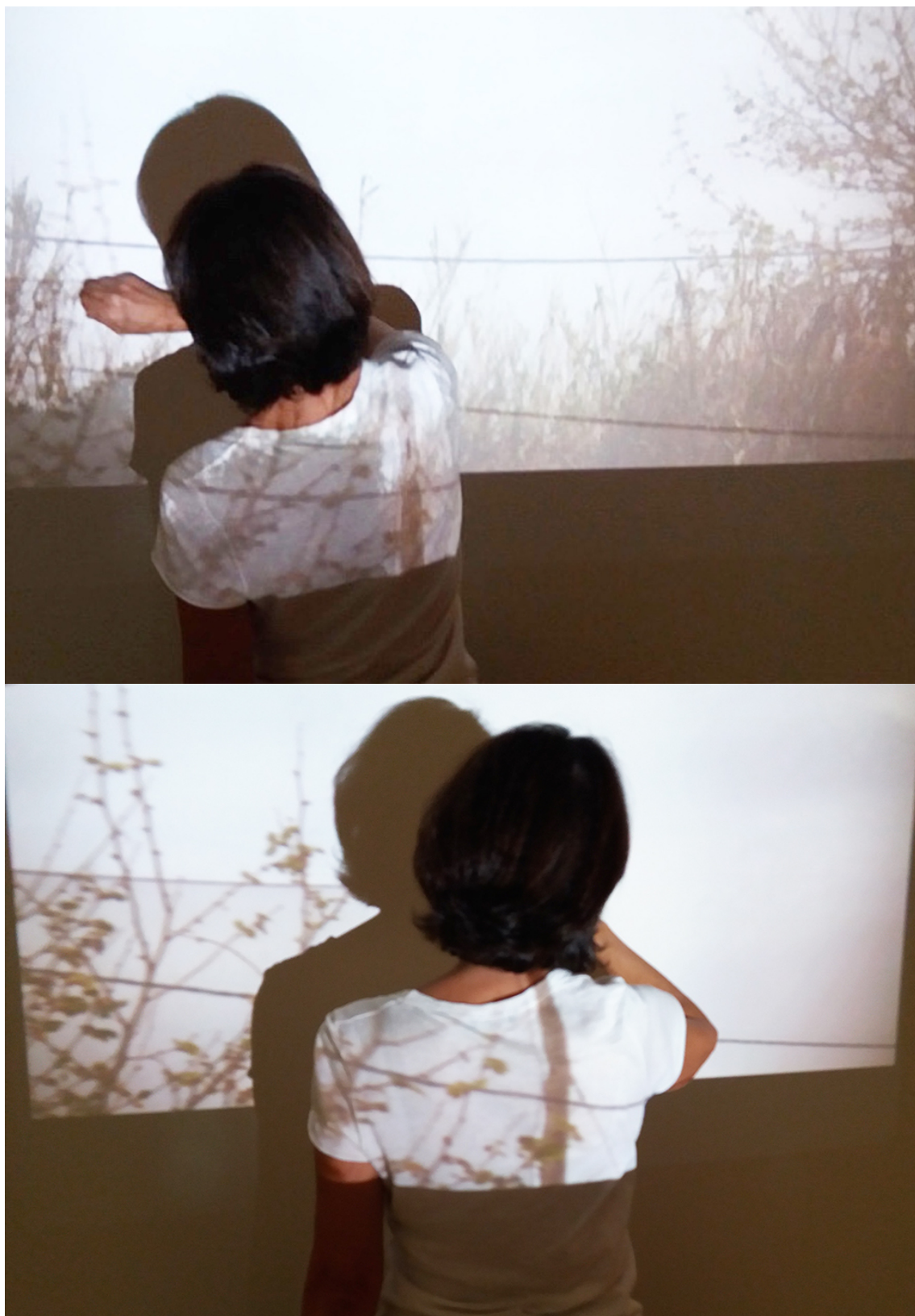


Fig. 25 – Conceição Abreu, *Desenhando nas entrelinhas* (2017).
Fotografia de um momento da *performance*.
EXPOSIÇÃO - EmMeios # 9.0.
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2017.

2.4.1. *Desenhando nas entrelinhas* (2017) – Conceição Abreu

Desenhando nas entrelinhas (2017) organiza-se em torno de um vídeo construído com base num grupo de fotografias tiradas desde a janela do comboio, durante uma viagem entre Lisboa e o Porto. Do conjunto das imagens, que maioritariamente mostram cabos elétricos que se estendem ao longo da via férrea e que liga as duas cidades, foram seleccionadas trinta e sete fotografias, que posteriormente foram editadas em vídeo num movimento rítmico de *fade in / fade out* (montagem idêntica à aquela usada no vídeo dos desenhos realizados com o dedo sobre o vidro) e ao qual se deu o nome de *Entrelinhas*. Este vídeo estrutura a *performance Desenhando nas entrelinhas* (2017) que nasce do cruzamento da sua projeção e da ação de desenhar.

No espaço expositivo, a projeção de um rectângulo de luz replica na parede, o tamanho da janela do comboio. Inicia-se a *performance* estando já a decorrer a projeção do vídeo nesse espaço. A *performer* aproxima-se da parede e, naquele rectângulo de luz, desenha linhas com um lápis de grafite. Estas linhas são traçadas ao mesmo tempo que vão aparecendo e desaparecendo as linhas projectadas dos cabos elétricos existentes nas fotografias — cruzando a temporalidade diferida da viagem com a temporalidade do gesto de desenhar. As linhas de grafite que vão de uma a outra margem do rectângulo, sem o exceder, resultam dos movimentos gerados da deslocação do corpo que acompanha a mão que executa o desenho. Dinâmica que, no momento da prática, entretece as linhas que se vão desenhando e as linhas projectadas. O vídeo, com a duração de 7'13'', é projectado de forma contínua. Entre as projeções que se repetem existe um intervalo de dois minutos onde não existe imagem, apenas luz. A primeira projeção estrutura o tempo da *performance*. Sendo que no seu final, fica visível na parede um desenho de linhas entretecidas.

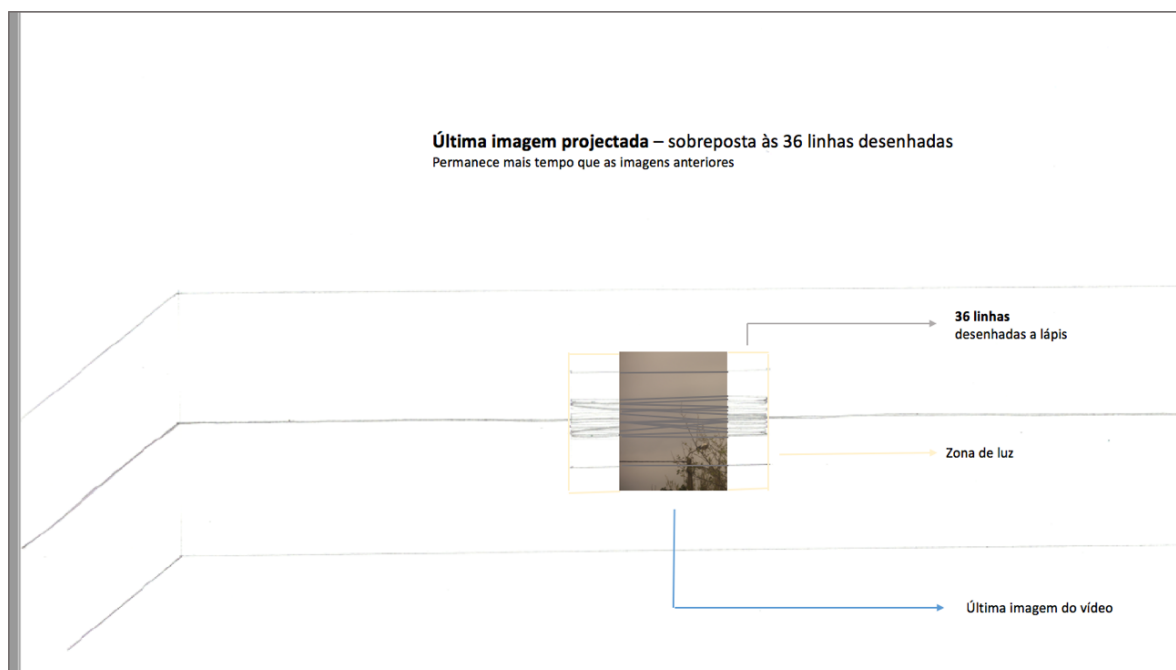


Fig. 26 - Esquema expositivo da performance *Desenhando nas entrelinhas* (2017).
Última imagem do vídeo sobreposta às linhas efectuadas pelo *performer* na duração da projeção.

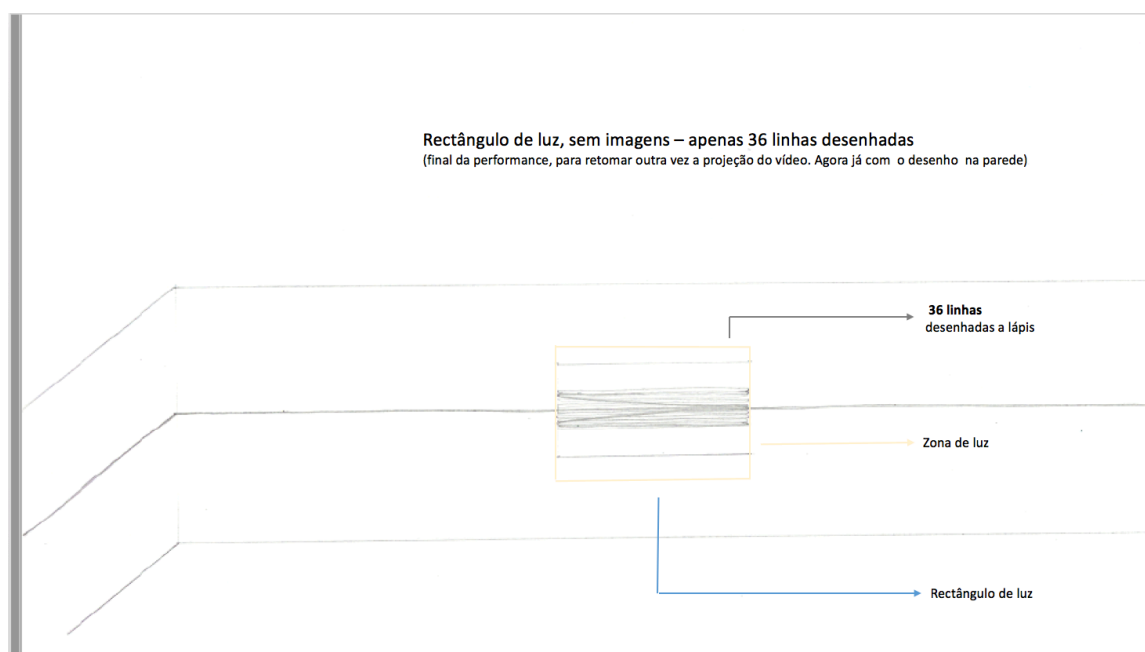


Fig. 27 - Esquema expositivo da performance, *Desenhando nas entrelinhas* (2017).
Linhas efectuadas pelo *performer* na duração da projeção no rectângulo de luz entre repetições.

O trabalho no espaço expositivo, resulta da junção de dois momentos: aquele que foi criado na acção de fotografar e o que decorre na acção de desenhar. Sendo o primeiro compreendido na relação do sujeito consigo mesmo e a paisagem, que a montagem em vídeo transmitem em diferido; e o segundo que actualiza a atenção e a relação construída com a paisagem, que é transmitida ao vivo, num espaço partilhado com o espectador.

A inserção do fotográfico na prática artística da tese, liga-se ao carácter indicial – seminal no entender do fotográfico –, do qual resultam impressões, vestígios. O valor de *index* da imagem fotográfica resulta da relação ou conexão real com o referente que, através da luz, se inscreve numa superfície sensível (película ou sensor). A fotografia faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços e índices (Dubois 2008: 51), pertencendo à “classe signos que mantêm com a sua referência relações que subentendem uma associação física” (Krauss, 2002: 15). Nesta prática artística, a fotografia é percebida nessa associação, sendo o gesto de fotografar possibilidade de ligação/conexão do sujeito com o seu assunto fotográfico. O conjunto de imagens que foram sendo tiradas ao longo da viagem, são vestígio desse gesto que é realizado enquanto acto de entretecer. Sendo que nesse acto fotográfico se recria o acto de entretecer de Penélope, articulado nos três mitemas: na correspondência entre a situação da espera e o espaço-tempo da viagem; entre a *métis* e a concepção de um processo – que se organiza num movimento sistematizado na repetição do gesto (fotográfico), de onde emergente de um tempo qualitativo; e entre a tecitura e a construção de um espaço relacional de entretecimento sujeito/paisagem. Enquanto acto performativo – ao ser realizado num espaço circunscrito sem ser partilhado, isto é, sem a co-presença de espectadores – é entendido como diferido que se reitera através da *performance* ao vivo no momento da projecção do vídeo.

II – O PROCESSO DE ENTRETECER



Fig. 28 – Conceição Abreu, 37 fotografias que integram o vídeo *Entrelinhas* (2017).

Na *performance* ao vivo actualiza-se o acto de entretecer que se cumpre no acto de fotografar. Na ação de desenhar duplicam-se ou recriam-se as correspondências encontradas e que estruturam o primeiro momento deste trabalho: o tempo da projeção do vídeo relaciona-se ao espaço-tempo da viagem; o movimento sistematizado na repetição do gesto de desenhar o processo organizado no gesto de fotografar (de onde emergente de um tempo qualitativo); e a criação de um espaço relacional de entretecimento que igualmente se faz entre sujeito/paisagem. As ações que se realizam, sejam ao vivo ou em diferido, são movimento que se efectua no domínio da sensação, uma vez que se realiza na condição de uma percepção háptica que se objectiva na construção de enlaces entre o sujeito e a paisagem/mundo.

O trabalho concretiza-se na sobreposição do tempo do desenho e do fotográfico, formando um cruzamento de linhas que é resíduo material dos movimentos efetuados. Vestígios de uma experiência vivida ou construída na relação entre o sujeito e o seu contexto, que têm uma condição indicial que deriva do fotográfico – que é, como se disse fundador da imagem fotográfica, e que liga o sujeito ao referente e da condição *performática* do desenho que relaciona o traço ao sujeito que desenha. Na tecitura material que resulta dos dois momentos, os traços do desenho que permanecem na parede entretecem-se nas imagens projectadas do vídeo, por vezes dando-se a ver de uma forma clara, outras vezes confundindo-se ou nelas desaparecendo.



Fig. 29 – Conceição Abreu, *Desenhando nas entrelinhas* (2017).
Traços de grafite efectuados na parede pela *performer* na duração da projeção do vídeo.

2.4.2. *Within* (2008) - Gosia Wlodarczak

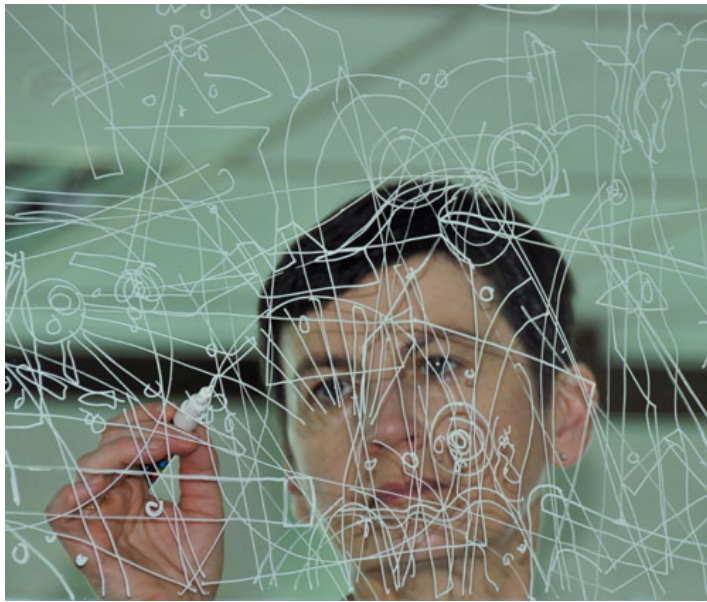


Fig. 30 – Gosia Wlodarczak, *Within* (2008).
Desenho performativo sobre vidro com marcador branco.
Dimensões variáveis.
© Longin Sarneck

O segundo momento de *Desenhando nas entrelinhas* (2017) em que a criação de um espaço relacional — articulada no processo de entretecimento que une e entrelaça o sujeito e o seu contexto — é realizada ao vivo na co-presença de quem faz e de quem recebe a obra, encontra ressonâncias em diferentes práticas artísticas contemporâneas, como são o caso das artistas Gosia Wlodarczak e Morgan O’Hara, das quais se analisam, respectivamente, os trabalhos *Within* (2008) e *Live Transmission Macau: Lou Lim Ioc park* (2010).

Gosia Wlodarczak (1959), numa declaração sobre as propostas do seu trabalho, sustenta a sua prática artística na consciência do momento e da construção de um relacionamento entre a artista e o mundo exterior: “Sou fascinada pela percepção do momento e pela relação da mente com o mundo exterior, conduzida pelos sentidos. Investigo a minha experiência em várias manifestações de estar presente na situação actual e convertê-las na materialidade da linha traçada no acto de desenhar”²³. Esta relação da mente e

²³ “I am fascinated by one’s awareness of the moment and the mind’s relationship with the outside world conducted through the senses. I have been investigating my experience of various

do mundo desenvolve-se através dos sentidos e traduz-se enquanto acção de desenhar. A materialidade destas questões, na condição *performativa* da sua prática, pode encontrar-se na obra *Within* (2008), um trabalho realizado no RMIT Project Space/ Spare Room em Melbourne, Austrália.

Sobre o vidro transparente que separa a galeria do espaço exterior, a artista desenha um conjunto de linhas brancas num movimento contínuo que, na duração da prática, se vão interligando. A malha que se adensa é consequente do movimento mental reflexivo (do lado de dentro da janela - *within*), que resulta da atenção ou focalização da sua tarefa, e do movimento concreto de desenhar, que Wlodarczak realiza como modo de aproximação e interligação entre a própria artista e outro que cruza o seu campo visual (do outro lado da janela).

No processo criativo de entretecimento, cuja função é diagramática, originam-se os movimentos de traçar as linhas, desenvolvendo-se um desenho de grande escala, segundo o seu olhar e mão que acompanham e se entrelaçam com aqueles que por ali passam. Entrelaces que a artista transfere, com um marcador branco, para os panos de vidro. Nessa prática, durante a qual a artista faz pequenas anotações dos movimentos quotidianos que se desenrolam em velocidades e intensidades distintas, (des)organiza-se o fluxo onde se revelam as singularidades ou hecceidades — que se materializam no desenho.

A prática artística de Gosia Wlodarczak é uma prática de desenho que se realiza desde o seu espaço pessoal em direção ao outro e ao mundo. Dessa dinâmica que se efectua através da ação de desenhar, resultam vestígios, resíduos dos movimentos corporais e gestuais que – na sistematização da repetição, engendram um tempo qualitativo onde se cria um espaço relacional. No acto de desenhar que a artista realiza ao vivo — em *performances* realizadas na co-presença de quem passa, a artista põe em evidência no tempo presente da actuação, a função diagramática do entretecimento que une o sujeito, o outro

manifestations of being present within the actual situation and converting them into the materiality of the drawn line through the act of drawing” in,

<http://gosiawlodarczak.com/Pages/Statement.html>

Consultado em 3 de Setembro 2018

e o mundo. Dessa prática, como acontece em *Desenhando nas entrelinhas* (2017), resulta uma tecitura (des)organizada num processo contínuo de reunião, interligação, entrelaçamento entre sujeito/contexto que se materializam no acto de desenhar.

2.4.3. *Live Transmission Macau: Lou Lim loc park* (2010) – Morgan O’Hara

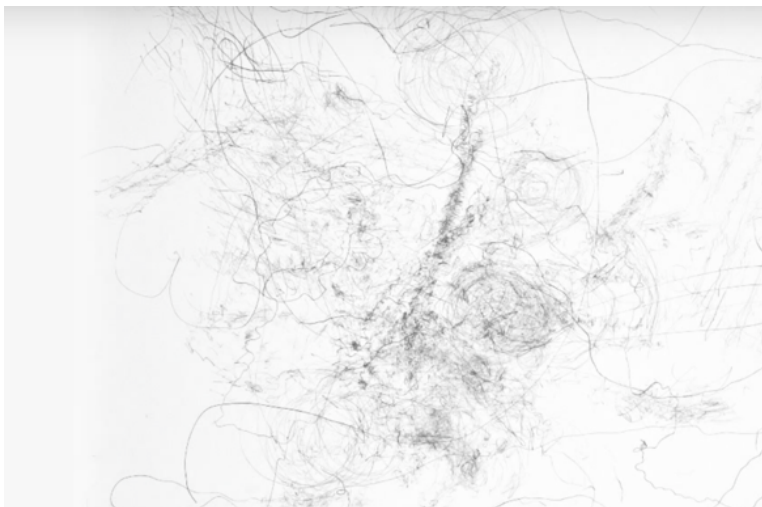


Fig. 31 – Morgan O’Hara, *Live Transmission Macau: Lou Lim loc park* (2010).
Still do video. Desenho: Lápis de grafite sobre papel.

Morgan O'Hara (1941) desenvolve um trabalho diário que se afasta da representação, “transcendendo a figuração e a abstração”²⁴. Como acontece na prática da tese, Morgan O'Hara desenvolve a sua prática artística na relação com o seu contexto. Relação que se constrói em ações de aproximação e entrelaçamento que se concretiza através do desenho, o qual acompanha tanto os movimentos quotidianos, como os ritmos vitais da natureza. A partir de 1989, Morgan O'Hara dá início aos trabalhos *Live Transmission* que se constituem como um corpo em contínuo desenvolvimento. Segundo a própria artista²⁵, esta

²⁴ <http://www.morganohara.com/narrative.html>
Consultado em 17 de Dezembro de 2017

²⁵ *Idem*

prática artística é realizada como anotações ou registros dos movimentos que acontecem em tempo real, rastreados através do desenho, que O'Hara realiza com diversos lápis afiados que segura com ambas mãos, as quais acompanham e registam aquilo que sucede no momento em que se desenvolve a sua experiência.



Fig. 32 – Morgan O'Hara, *Live Transmission Performative Drawing* (2002).
Pátio da Old Ladies' House Artspace.
Macau, China.
©Frank Lei

*Live Transmission Macau: Lou Lim loc park*²⁶, trabalho realizado num jardim em Macau (2010) é o resultado de uma prática que, como todos os trabalhos que integram *Live Transmission* desde o seu início em 1989, estabelece “antes de mais e acima de tudo, uma comunhão entre o ser activo e o criador, entre o observador e o observado” (Alvelos, 2005). Se, numa primeira instância, *Live Transmission* é percebido como uma “ambição de cartografar todo o movimento que nos rodeiam” (Alvelos, 2005) os desenhos, que são o resultado dessa prática, não se entendem enquanto documentos dos momentos

²⁶ <http://www.morganohara.com/v7.html>
Consultado em 17 de Dezembro de 2017

passados, arquivo de uma *performance* (no sentido que Taylor lhe dá), mas como vestígios ou resíduos de movimentos físicos e virtuais engendrados na duração da ação de entretecer, que é vinculada pela ação de desenhar.

Live Transmission Macau: Lou Lim loc park (2010) de Morgan O'Hara, como *Within* (2008) de Gosia Wlodarczak e *Desenhando nas entrelinhas* (2017), que incorpora a investigação da tese, realizam-se no cruzamento entre a “presença, conexão, observação directa”, que se realiza num espaço circunscrito, e a “transmissão ao vivo”²⁷ que acontece na co-presença do outro. Transmissão que dura o tempo dessa prática, mas que se perpetua em diferido, através do “rastro”, que se percebe no domínio da sensação, que resulta da aproximação e entretecimento efectuado entre o sujeito/autor e o seu contexto. Tecitura que se inscreve como “forma sensível” e se concretiza no “facto” ou “realidade isolada”. Nesse sentido, percebe-se que a produção da prática que se experimenta e analisa não se objectiva na execução de um objecto pré-imaginado ou pré-definido, mas na ação ou desenvolvimento de um processo que cria um desenho *performativo*, que se entende como um campo englobante de relações no qual, ou a partir do qual, surgem novas relações.

Os teóricos oriundos da filosofia da linguagem, como são o caso John L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler, desenvolveram os termos de *performativo* e *performatividade* para se referirem a actos verbais que fazem e intervêm (Taylor, 2011: 23). O *performativo*, para J. L. Austin, refere-se a casos em que a emissão de um enunciado, *utterance*, é também a realização de uma ação (Austin, 1990). Divergindo dos enunciados constativos que descrevem ou relatam um estado de coisas – podendo, por isso verificar-se a sua veracidade (por exemplo na frase, a rosa é vermelha), os enunciados *performativos* “fazem” a própria ação que nomeiam (dizer-fazer).

²⁷ <http://www.fba.up.pt/2017/10/04/morgan-ohara-live-transmission/>
Consultado em 18 de Dezembro de 2017

Na teoria dos actos da fala, Austin refere os enunciados²⁸ *performativos* como proferimentos que, diferentemente dos enunciados *constativos*, que se baseiam nas condições de verdade ou de falsidade, dependem das circunstâncias de serem ou não apropriadas, a que chama de “condições de felicidade”, para que esses enunciados executem aquilo que dizem (Austin, 1990: 31), constituindo-se, assim, em bem-sucedidos ou mal-sucedidos, felizes ou infelizes. Sendo que o sucesso (um enunciado feliz) depende de quem o profere ter autoridade reconhecida para executar o acto (como exemplo, um presidente da camara quando diz: declaro aberta a secção); e das condições serem apropriadas em relação às palavras proferidas (como exemplo, que haja mais gente na sala quando o presidente declara aberta a secção).

O enunciado *performativo*, proposto por Austin, parte, portanto, de um reconhecimento de que os enunciados não são apenas descrições ou constatações de alguma situação, mas que existe também uma dimensão *performativa* da linguagem. Para Austin, o *performativo* aponta para a “linguagem que faz” (Taylor, 2011]: 23). O enunciado *performativo* não está sujeito a uma correspondência da realidade (verificação), não descreve um estado de coisas independente de si próprio, sendo ele mesmo a realidade designada, sendo por isso, reflexivo. Circunscreve-se, portanto, o enunciado *performativo*, não tanto numa ideia de informar ou descrever uma determinada ação, mas à própria ação realizada através da linguagem, na correspondência dizer/fazer. Noção que “cria um espaço na linguagem que consiste em neutralizar a representação em proveito da ação” (Almeida, 2008: 32).

A distinção inicial entre enunciados constativos e enunciados *performativos*, que determina o acto constativo como ação descritiva e verificável, e o acto *performativo* como ação executada, foi, posteriormente, revista por Austin, uma vez que nem sempre é fácil fazer essa diferenciação, já que toda a ação comporta uma informação e todo a representação implica a realização de um

²⁸ Entende-se aqui por enunciado, no âmbito da filosofia da linguagem, a unidade mínima do discurso. Contudo, o termo tem vindo a engloba, para além da frase ou da expressão verbal um conjunto de ideias que, em contexto, dão sentido ao discurso como um acto do sujeito.

acto (Austin, 1990). Nesse sentido, o autor acaba por definir toda a linguagem como *performativa*, generalizando assim o carácter de ação, incluindo os enunciados constativos, uma vez que “dizer algo é fazer algo, ou que ao dizer algo estamos fazendo algo, ou mesmo os casos em que *por* dizer algo fazemos algo” (Austin, 1990: 85). Decorrendo desse pensamento, Austin determina que o **acto da fala** (acto que se faz por meio da linguagem que é realizada por um locutor ou enunciador através de um enunciado) sempre ocorre na **concomitância de três actos** distintos, aos quais denomina: locutório, ilocutório e perlocutório. Sendo que:

1. O acto **locutório** (expressão) é o acto de dizer ou proferir algo. É um acto que ocorre no mundo. Corresponde à produção física do som ou da grafia, da verbalização e de sentido (aspectos fonéticos, gramaticais e semânticos), que põe em movimento a matéria da linguagem como acto expressivo. **Conteúdo e expressão do acto.**
2. O acto **ilocutório** (*performance*) corresponde ao acto que se realiza ao dizer ou proferir algo. O acto ilocutório intervém no mundo, numa rede de circunstâncias dependente das relações entre sujeitos. Em certas condições comunicativas e com certas intenções, o acto ilocutório corresponde à dimensão *performativa* da linguagem. Para saber qual é o acto ilocutório deve-se determinar de que forma se está a usar o enunciado. **Dimensão performativa do acto.**
3. O acto **perlocutório** (uso) corresponde aos efeitos que um dado acto ilocutório produz no sujeito a quem se destina. São as consequências produzidas nos destinatários, que se realiza *por* dizer algo. **O uso que se faz do acto.**

Atendendo a esta esquematização dos três actos (que na verdade se realiza na simultaneidade no momento da ação, como afirma Austin), entende-se, primeiro, o acto locutório como acto expressivo radicado na matéria, como esforço físico e de representação; segundo, o acto ilocutório como acto *performativo*, no fazer algo por meio dessa expressão ou representação; terceiro, o acto perlocutório como acto informativo ou como efeito dessa mesma ação. Põe-se em evidência que, no acto ilocutório, está contida a ideia de que a relação palavra/ação se constitui como uma potência criadora de realidade, onde se revelam propriedades informativas (referentes ao acto locutório) e

expressivas (referentes ao acto perlocutório) dos enunciados. As relações entre a palavra e a ação-que-se-realiza demonstram a dimensão *performativa* do acto da fala, na medida em que a linguagem é percebida enquanto ação.

Esta dimensão *performativa* do acto de linguagem, é também uma lente metodológica para compreender o processo de entretecimento nas suas múltiplas dimensões. Como diz Paulo Almeida, para compreender como pode a linguagem actuar, é necessário perceber também como a ação funciona como linguagem (2008: 31). Ao assumir o entretecimento como modelo da prática da tese, reconhece-se que os seus gestos, movimentos e ações não se configuram como representação – embora por vezes se recorra a imagens sensíveis como os jardins de água ou os ninhos – nem se reduzem à expressão material do fazer, no sentido de uma percepção medial que toda arte comporta. Entretecer é uma acção modal que, desligada dos seus meios originais, se revela na sua condição actuante, mais do que na sua capacidade de verificar ou descrever um estado de coisas. O gesto de entretecer, contudo, percebe-se enquanto uma arquitectura complexa, onde representação, expressão e *performance* se condensam num movimento indizível.

O recurso àquela trilogia de Austin serve de expediente operativo para pensar que uma acção envolve várias dimensões. Se no acto *performativo* está contida a ideia de que a relação expressão/ação se constitui como uma potência criadora de realidade, na prática artística da tese as ações descritas (tricotar, desenhar, fotografar, fazer *performance*) existem, ou tomam lugar, na relação entre potência/acto — [de entretecer] que é generativa de novas configurações. Sendo que a relação potência/acto define-se numa noção de *kinesis* (Agamben, 2008), como acto em potência, e não tanto como passagem para o acto. O acto em potência, que não apresenta um fim, não se completa, nem termina. Sem final, o movimento é infinito, não podendo, por essa razão, ser possuído num *ergon*, isto é, na obra. A dimensão *performativa* do acto de entretecer emerge das condições da sua enunciação (Almeida, 2008: 39), não como resultado ou efeito mas como actuante. Na relação potência/acto existem infinitas possibilidades de completude já que, em si, prevalece a capacidade de realização.

Percebida como extensão de um acto *performativo*, a prática da tese ocorre a partir da intencionalidade circunscrita à realização da ação específica de criar um espaço relacional numa conexão dinâmica que une gestos distintos numa expressão/ação comum que é a de entretecer. Na sua condição de acto *performativo*, o entretecimento não está subordinado à descrição ou à verificação da realidade, sendo o próprio acto a realidade designada. É, nessas circunstâncias, um acto reflexivo. No próximo capítulo analisa-se a produção desse acto de entretecer como criação da experiência vivida.

CAPÍTULO III – A PRODUÇÃO DO ACTO DE ENTRETECER

3. Introdução ao Capítulo III

Depois de se ter analisado o processo de entretecimento como mecanismo de (des)organização que, com função diagramática, estrutura a prática artística que se investiga, e de se ter estudado as acções que o articulam como *performativas*, neste terceiro capítulo, analisa-se o acto de entretecer na relação com a noção de quiasma (Merleau-Ponty, 2003) e os movimentos corporais e gestuais como movimentos territorializantes (Deleuze, Guattari, 1997) (concretos e imateriais) que – com valor de *ritornelo* (Deleuze, Guattari, 1997a), criam no domínio da sensação, subjectividade e espaços relacionais. Analisa-se o espaço-tempo que emerge desta prática artística na relação da noção bergsoniana de “duração”, ou tempo vivido (Bergson, 2016). Investiga-se o acto de entretecer como produtor – no domínio da sensação e com sentido háptico, de um conhecimento incorporado e da experiência vivida (Damásio, Maturana, Varela).

3.1. O Entretecimento e o quiasma

No processo criativo de entretecimento em que se articula a prática desta tese, engendra-se um espaço-tempo potenciador de conexões, que integra a complexidade, a instabilidade, e a intersubjetividade, proporcionando uma experiência fora dos dualismos da ontologia do sujeito e objecto. Para Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês representativo da corrente fenomenológica husserliana, a dimensão humana assenta na actividade da consciência, na sua relação de intencionalidade com o mundo. Pensamento que imprime “uma inflexão decisiva no solipsismo²⁹ e em qualquer forma de dualismo” (Barraquini; Laffitte, 2007:272). Para Merleau-Ponty, a percepção é

²⁹ O solipsismo designa uma doutrina filosófica que reduz toda a realidade ao sujeito pensante, ou seja, para além de nós só existem as nossas experiências.

experiência primordial. É a operação pela qual se estabelece a relação do Homem com o mundo, numa compreensão de que, o mundo não é nem objecto de conhecimento para o corpo, nem um outro absoluto, mas que o conhecimento é fundado na nossa experiência perceptiva por meio do próprio corpo, não se reduzindo, portanto, a uma receptividade passiva, mas a uma relação que revela uma maneira activa de ser-e-estar-no-mundo.

Nessa relação, a que Merleau-Ponty denomina *quiasma* ou entrelaçamento (2003), realiza-se a experiência fenomenológica que se efectua entre o vidente e o visível, entre o que toca e o tangível, entre a mente e a matéria. Como diz Merleau-Ponty,

“todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual” (2003: 131).

O que leva a um entendimento do corpo próprio como o espaço de expressão e realização da percepção do ser humano, que se abre à experiência vivida. O corpo que é visível e móvel, encontra-se entre as coisas. Como dimensão da nossa existência, o corpo é vivido como uma unidade aberta, inacabada, numa relação constante com o mundo. Por um lado, o mundo é o prolongamento do corpo e, por outro lado, e em sentido inverso, o mundo se incrusta no corpo, fazendo parte dele. No movimento, o sujeito pratica uma dupla conexão, a qual se realiza, concomitantemente, do vidente ao visível – fora de si que entrelaça; e em-si-mesmo, por isso reflexiva, do tangível ao corpo que toca – que se entrelaça ao entrelaçar. A prática artística que se experimenta e analisa, usa o movimento corporal ou gestual como actividade consciente de construção dessa relação. Nesse processo criativo de entretecimentos emerge o que, numa leitura fenomenológica, se entende como “corpo vivido” (Merleau-Ponty, 2003). Isto é, o corpo que experimenta a sua própria existência, que tem consciência de que está no mundo. Consciência a que Merleau-Ponty denomina de “consciência encarnada”, uma consciência não interiorizada, mas directa sobre as coisas, em que pela sua medição o sujeito se constitui a si mesmo e nos outros (Merleau-

Ponty, 1999). Vivência do sujeito que faz o mundo através do corpo e que se presentifica no mundo pelo corpo.

Merleau-Ponty recupera o termo husserliano “carne” para designar o carácter indissociável do corpo e do mundo” (Barraquini; Laffitte, 2007:274). Mas, se para Husserl, o mundo se dá como objecto intencional de pensamento (*noema*), para Merleau-Ponty, corpo e mundo fazem parte um do outro numa “convivência anónima impessoal” (Barraquini; Laffitte, 2007:274). Existe, portanto, um terceiro género de ser, que é o corpo vivido (nem sujeito, nem objecto), fenomenal, realidade originária e irreduzível “que não pode voltar ao seu estado primitivo”, que não se junta às coisas do mundo, mas que “está entre elas, é uma delas, está presa no tecido do mundo” (Merleau-Ponty, 2013: 23).

Desde o corpo vivido, que é corpo actual e actuante, “a partir de uma constatação, ainda que breve das coisas” (Merleau-Ponty, 2003: 129), emerge uma espessura entre o vidente e a coisa, “possibilidade ou latência” (Merleau-Ponty, 2003: 130) que se diferencia entre as coisas, a que Merleau-Ponty designa por “carne das coisas”. Na prática artística desta tese, essa espessura emerge do movimento corporal e gestual sistematizado na repetição. Espessura que é percebida como movimento residual do entretecimento efectuado que, metaforicamente, se aproxima à formação de uma tecitura, uma vez que aquela se determina numa organização surgida de um duplo movimento (ir e vir – aqui/ali) donde resultam diferentes interligações, sendo que umas se escondem por detrás das outras (como na formação dos tecidos), mas que se encontram estruturalmente ligadas.



Fig. 33 – Conceição Abreu, *Lugares* (2013).
PAL-Loop DV, 22" (*still*).
Ed. 1 + 1 AP.
Exposição *Advérbios de Lugar*. Plataforma Revólver – Project 1, Lisboa.
Novembro – Janeiro 2014.

3.1.1. *Advérbios de Lugar* (2014) – Conceição Abreu

A exposição *Advérbios de Lugar* foi apresentada em 2014, na galeria Plataforma Revólver, na Sala Project 1, em Lisboa, onde se reuniram diversos trabalhos como bordados sobre papel e linho, fotografia e vídeo. Apesar da heterogeneidade, tendo em conta as técnicas empregues, todos os trabalhos apresentados foram pensados como uma possibilidade de criação de uma experiência de lugar – entendido o lugar enquanto espaço relacional sujeito/mundo. Espaço este que se constrói a partir dos movimentos concretos ou mentais operados pelo sujeito durante a sua prática, e que se constituem entre aquilo que é percebido no dado – exterioridade, e o que é recordado – interioridade.

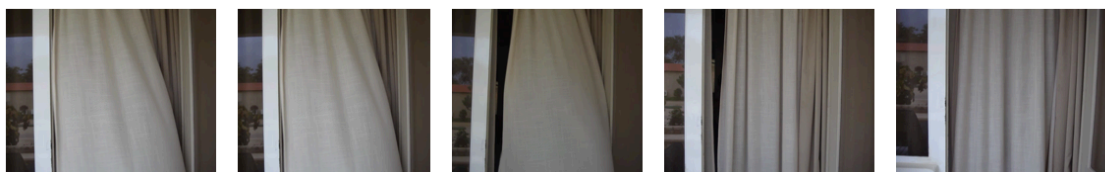


Fig. 34 – Conceição Abreu, *Lugares* (2013).
Cinco fotogramas do vídeo.

Um dos trabalhos que fizeram parte desta exposição é um vídeo que tem como título *Lugares* (2013) e que mostra uma cortina que se move entre dois espaços distintos: um que é exterior e que se liga ao que se poderia designar por paisagem³⁰, e um outro interior, um quarto de hotel. Com uma duração de 22”, projetado em *loop*, o vídeo apresenta a imagem da cortina que, pendurada no

³⁰ A paisagem, em Ciência Geográfica, é uma síntese que engloba todos os elementos presentes num determinado local. Aí radicarão os processos naturais e artificiais em diversificado grau de inter-relação, emprestando-lhe um cariz mais natural ou mais humanizado. Embora geograficamente a ideia de paisagem se construa por meio da audição, da visão, do olfacto e do tacto, ela é concebida, sobretudo, no domínio do visível o que, porventura, fundamenta a ideia comum de que é paisagem aquilo que a nossa vista abarca. In, ABREU Conceição (2013). Texto da Exposição *Advérbios de Lugar* (2013). Plataforma Revólver – Project 1, Lisboa.

vão da porta, entreliga os dois espaços, ora entrando na paisagem, ora entrando no quarto. No momento em que se grava a imagem, esse movimento ritmado é percebido como se o corpo se deslocasse em simultâneo com a cortina. Sendo que no momento do visionamento do vídeo, essa percepção é retomada pelo sujeito/receptor que com o olhar, acompanha aquela deslocação.

Naquele movimento da cortina veem-se representadas ou recriadas as deslocações físicas e mentais que acontecem na prática artística que tem o entretecimento como processo criativo. Sendo que neste trabalho, o sujeito que é actual e actuante, realiza uma dinâmica generativa de conversão da ideia de paisagem numa ideia de lugar e também o seu contrário, numa ideia de “não-lugar” (Augé, 1992). Como num tecido que se vai estruturando através de processos que incorporam e aglutinam lados distintos – direitos e avessos, os movimentos que têm, no processo criativo, uma função diagramática interligam, no tempo dessa prática, o visível e o não visível. Nas deslocações efectuadas produz-se a obra que emerge das intercepções, cruzamentos, relações, afectos, pensamentos e emoções que se engendram nessa duração. Dependendo da direcção que tomam essas deslocações, ou se percebe a materialidade da obra ou nos afastamos dela. Neste vídeo, a acção de olhar invoca a acção de tecer, sendo que ambas conduzem a uma tecitura que, no caso do tecido se faz a partir do cruzamento dos fios que o compõe, e na obra das diferentes possibilidades de conexão entre aquilo que é dado a ver e aquilo que já trazíamos na memória.



Fig. 35 – Conceição Abreu, *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012).
Instalação fotográfica.
Plataforma Revólver, Piso I (2013), Lisboa.

3.1.2. *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012) – Conceição Abreu

O trabalho *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012)³¹ foi desenvolvido no âmbito do meu mestrado e integrou a exposição dos Finalista de Mestrado em Arte Multimédia da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, na Plataforma Revólver, Lisboa, em 2013. Trata-se de uma instalação fotográfica composta por oito fotografias, que se expõem lado a lado. O trabalho fotográfico realiza-se numa experiência estética que, como é explicada por Jean-Marie Schaeffer no seu ensaio “*Experiencing Artworks*” (1998), se traduz numa forma de atenção e de vivência com aquilo que nos rodeia, e que resulta de uma combinação entre um comportamento afectivo e um modo explícito de discernimento (1998: 50-51).

As imagens que decorrem de uma viagem de carro, na mediação das ações de percorrer com o olhar e de fotografar a paisagem, mostram a terra (o chão), o céu (as nuvens), a linha do horizonte e a linha da estrada ao longo da qual se circula. Elementos que são constantes nas oito imagens, tornando-as aparentemente idênticas, mas que apresentam distintas composições internas, determinadas pelo corte espaço-temporal que referencia tanto o espaço da prática, como a duração concreta em que a viagem se realiza. Esta prática artística, como a que anteriormente foi referenciada, desenvolve-se na relação criada entre o sujeito e o seu contexto, concretizando-se na ação de olhar — que aproxima o sujeito ao seu assunto, e na acção de fotografar — que se entende como forma de o tocar. Dessas ações que se vão repetindo ao longo da viagem, emergem as imagens fotográficas que são entendidas enquanto rastro, marca ou vestígio da experiência construída naquele espaço de relação. Noção de rastro que, como refere Paul Ricoeur, “está entre a definição inicial e a sua extensão a uma coisa” (1997: 201) e que agora faz parte do sujeito que o criou e também do sujeito receptor da obra.

³¹ https://issuu.com/fbault/docs/6749-010_013
Consultado em 28 de Janeiro de 2018



Fig. 36 – Conceição Abreu, *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012).
Instalação fotográfica (pormenor).
Plataforma Revólver, Piso I (2013), Lisboa.

A disposição na parede das fotografias em linha, repete simbolicamente aquela experiência, e estrutura a instalação que se localizou num corredor, zona de passagem e de ligação entre dois espaços distintos. Para o visionamento destas imagens, o sujeito/receptor, condicionado pelas condições expositivas, desloca-se ao longo dessa parede, parando ou seguindo de acordo com o que lhe desperta interesse. A recepção/observação das imagens fotográficas não se faz apenas de forma frontal, mas na circulação paralela à parede onde as imagens, juntas, simulam a linha do horizonte, recriando as circunstâncias em que foram criadas as imagens. Nessa deslocação e visionamento, que se fazem numa determina (des)ordem, abre-se a possibilidade de criação de um novo espaço de relação onde se geram novos sentidos — dependendo da cultura, história pessoal e as imagens que os receptores tragam na memória. Nessa (re)organização, actualizam-se as ações que fundaram as imagens e abre-se a possibilidade de construção, para cada sujeito receptor, de uma experiência vivida.



Fig. 37 – Conceição Abreu, Still #1 (1-8) da série *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012).
Impressão a jacto de tinta em papel Fine Art 33 x 45 cm.
© 2012, Conceição Abreu

Percorrer o espaço, seja pela deslocação do corpo, seja pelo olhar, modifica o espaço que se percorre, introduzindo uma acção estética, dando-lhe uma nova ordem. Como Francesco Careri refere, o espaço percorrido pode ser entendido tanto no acto de atravessar o espaço – na sua relação com a acção e com a linha que fica depois do espaço ser atravessado³², como ligado à narrativa – entendida como um relato do espaço percorrido (2014: 19). O trabalho *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012) é pensado no cruzamento dessas duas relações. Tanto na atenção que é dada às ações que relacionam o espaço com o sujeito que o percorre e o atravessa — e que simultaneamente os aproxima e entrelaça, como na narrativa que resulta dessa prática que se entende como um entretecimento ou quiasma, sendo as imagens fotográficas seu vestígio.

³² Sendo o caminho entendido como objecto arquitectónico, tema discutido no texto seminal de Rosalind Krauss (1984[1979]:31-44).

3.1.3. *Every Building on Sunset Strip* (1966) - Ed Ruscha



Fig. 38 – Ed Ruscha, *Every Building on Sunset Strip* (1966).

Livro de artista.

Dimensão da caixa: 18.5 x 14.7 x 1.5 cm.

Publicado pelo artista.

Impresso por Dick de Ruscha, Los Angeles. Edição de 1000 exemplares.

© Edward Ruscha

No trabalho *Every Building on Sunset Strip* (1966) de Ed Ruscha, ressoam as relações entre o espaço percorrido e o acto de entretecer. Deste trabalho consta uma série de fotografias de prédios, que o artista tirou enquanto se deslocava numa grande avenida de Los Angeles, Califórnia. O registo dessa deslocação é feito a partir de uma câmara acoplada a um camião, através da qual Ed Ruscha (1937) fotografa todos as fachadas de prédios e terrenos existentes na avenida *Sunset Strip*, avenida que dá título à obra. As fotografias foram depois montadas pelo artista, numa grande panorâmica, onde manteve a ordem dos registos

fotográficos, seguindo a numeração atribuída aos edifícios naquela rua³³, implicando o movimento de deslocação a partir do qual se realizaram as imagens. Montagem que poder ser vista em sentido ascendente ou descendente.

Se, por um lado, o título do livro, ao designar uma quantidade relativa ao número de objectos fotografados - *Every Building on Sunset Strip*, indica que Ruscha serve-se do fotográfico como uma forma exaustiva de reunir todos os edifícios que se situam ou constituem aquela avenida (circunstância comum a outros livros seus), perseguindo a ideia de coleção ou acumulação de um mesmo motivo ou assunto fotográfico como, por exemplo, no livro *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*³⁴; por outro lado, e atendendo ao modo com foram montadas as imagens, reconhece-se que o fotográfico também se inscreve ligado à sua noção de *index* ou de conexão real com o seu referente (Dubois, 1990: 52), um entendimento da fotografia como relação entre autor e o espaço (avenida), que resulta rastro, ou vestígio da experiência vivida.



Fig. 39 – Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963).

Livro de artista.

Dimensão 17.8 cm x 14cm x 4cm.

³³ Este livro pode ser visualizado no site:

<http://www.dobrasvisuais.com.br/2012/08/every-building-on-sunset-strip-ed-ruscha/>

Consultado dia 2 de Fevereiro de 2018

³⁴ <https://www.moma.org/collection/works/146929>

Consultado em 6 de Fevereiro de 2018

III –A PRODUÇÃO DO ACTO DE ENTRETECER

Publicado pelo artista, 1969.
Impresso por The Cunningham Press, Alhambra, CA.
Edição de 3000 exemplares.
© Edward Ruscha

Nessa sua condição, a imagem fotográfica, ou melhor, a sequência do conjunto das fotografias entende-se, não como “um imóvel repertório de imagens” (Agamben 2008: 11), mas – e como acontece no trabalho *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga* (2012), uma representação em movimento virtual do acto de entretecer resultante das ações de percorrer e fotografar. No momento da visualização do livro, como acontece naquela instalação, as ações que deram origem à obra, são actualizadas pelo sujeito/receptor que as incorpora, de forma reflexiva. Isto porque, e como diz Agamben,

“toda a imagem é animada por uma polaridade antinómica: de um lado, ela é reificação e a anulação de um gesto (é a imago como máscara de cera do morto ou símbolo); do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia desportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária” (2008:12).

Acrescenta ainda o autor que, esta afirmação é válida mesmo no caso da *Monalisa* ou *Las Meninas* “que podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto (...). Pois toda a imagem está sempre ligada a uma acção, uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar” Agamben (2008: 12). No conjunto de imagens do atlas *Mnemosyne*, a reificação que conserva a dinâmica generativa que lhe deu origem, determina que nessas materializações, não existe rigidez (imobilidade), não se devendo, por essa razão, falar-se propriamente de imagens, mas sim de gestos (Agamben, 2008: 12).

Os gestos inscrevem-se na esfera da acção. A acção como fazer humano foi objecto de estudo de Hannah Arendt que, como foi referido, definiu a *vita activa* em três actividades (ações) e respetivas condições que mantêm relação com as condições mais gerais da existência humana:

- 1- A condição de *animal laborans*, centrada na produtividade infinita, onde o trabalho é um fim em si mesmo. Relaciona-se com os processos biológicos que repetem num processo aberto e contínuo os ciclos vitais da natureza. Uma acção que se liga ao labor e à produção de bens de consumo.
- 2- A condição de *homo faber* (aquele que cria) ligada à fabricação-trabalho-obra. Modelo de fabricação cuja cadeia produtiva está direccionada ao resultado. Relaciona-se a um processo que é acabado e fechado. Uma acção que se liga ao trabalho que produz o mundo artificial (com um carácter cultural) e aos objectos de uso.
- 3- A condição ligada à instância da *acção*, que ocorre sem as anteriores condições (*homo labor* e *homo faber*) ligada a condição que ocorre entre os homens, sem intermédio das coisas (fenómenos naturais ou objectos artificiais), localizada essencialmente na vida pública e política. É um processo intersubjectivo que Arendt considera responsável pela aparição das individualidades e construção de identidades.

Como foi referido, Sennett propõe, a partir de Arendt, a actividade material ou a prática como espaço de integração da dualidade entre a condição de *homo laborans* e *homo faber*, apagando fronteiras entre o fazer e pensar, o corpo e a mente. Divisão que lhe parece falsa, porque menospreza a pessoa prática comprometida com o seu trabalho. Sennett defende que o Homem na sua condição de *animal laborans* tem capacidade de pensar. Diz Sennett que, “para Arendt, a mente entra em funcionamento uma vez terminado o trabalho. Mais equilibrada é a versão segundo a qual no processo de produção estão integrados o pensar e o sentir” (Sennett, 2009: 18). No espaço de integração proposto por Sennett, a prática – que se efectiva no fazer como um processo sistematizado e repetitivo, cíclico e rotineiro, relacionado à condição de *animal laborans* —, é percebida, não como um trabalho esforçado, desenvolvido sem reflexão e de onde resultam produções de curta durabilidade, mas como uma actividade que envolve, da parte do seu autor, um modo de pensamento sobre a sua condição humana e realização da sua existência.

É nesse espaço, onde já não existe uma distinção clara da acção que se efectiva no fazer (da *poiesis*)³⁵ e no agir (da *praxis*) (Agamben, 2008: 12), que se identifica um “terceiro género da acção” que encontra no gesto a forma de “romper a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins” (Agamben, 2008: 13). Na prática artística da tese, e nos mitemas que a fundamentam, inscrevem-se estas ações que, não sendo forma de amplificação/produção ou de inscrição/agir, são gesto que servem de mediação, dão visibilidade, e servem de suporte à dimensão humana que assenta na actividade da consciência, da sua relação intencional com o mundo.

Quaisquer que sejam as ações inscritas no processo diagramático da prática artística, essas ações são exibição de uma medialidade e não um meio dirigido a um fim, como no exemplo dado por Agamben, em que o andar é um meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B (2008: 12). As ações em que se organiza esta prática, são gesto que não têm um fim em si mesmo, mas que são medialidade pura que comunicam e tornam visível a condição humana e realização da sua existência, na compreensão de que o mundo não é nem objecto de conhecimento para o corpo, nem um outro absoluto, mas que o conhecimento é fundado na nossa experiência perceptiva por meio do próprio corpo em movimento.

³⁵ «o verbo *poién* significou originariamente “fazer”, “fabricar”, “produzir”; neste sentido, poderia usar-se o termo “poética” para designar a doutrina relativa a todo o fazer – diferentemente de noética que pode designar a doutrina relativa a todo o pensar, doutrina do pensamento ou inteligência. *Poién* significou “criar algo com a palavra”: e o que assim é criado é o poema. O acto ou o processo de tal criação é a *poiésis* – a poesia». Mora, José Ferrater (1984) “Poesia, poética”, in *Diccionario de filosofía* 3, Madrid, Alianza Editorial, p. 2612

3.2. Ritmos e Ritornelos - Movimentos de Des-Re-Territorialização

Nos movimentos gerados que se constituem com uma função diagramática e que estruturam a prática artística da tese, geram-se intensidades e velocidades rítmicas que criam processos de des-re-territorialização. Movimentos de entrada e saída que, metaforicamente, se comparam aos processos de tecer. Sendo que por territorialização se entende um reordenamento de relações com o espaço, no sentido de uma apropriação. A desterritorialização se define como uma perda de vínculos ou de sinais de apropriação do território. Já o movimento de reterritorialização pressupõe a revisita ou reapropriação do território, retribuindo-lhe ou atribuindo novos significados. Movimentos de deslocação que, como na formação dos tecidos, estabelecem entretecimentos, uns visíveis, outros não, que na duração da prática acontecem entre a mente e a matéria. Passagens que acontecem num espaço relacional, num campo preceptivo e sensitivo, onde se constrói a experiência vivida. Sendo que esses movimentos se desenvolvem em duas componentes: uma direcional — que consolida uma determinada organização, e outra dimensional — ligada à noção de ritornelo³⁶ que viabiliza possibilidades de relação (caos-germe) e que se abre ao devir. Nessa dinâmica generativa, que resulta na concomitância das duas componentes, formam-se os “factos” e “formas sensíveis”.

³⁶ Do original *ritournelle*, em F. Guattari, *Revolução Molecular - Pulsões Políticas do Desejo*, org. S. Rolnik, Brasiliense, São Paulo 1981. In, GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely (1996[1986]). *Micropolítica – Cartografia do Desejo*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. (p. 44).



Fig. 40 – Conceição Abreu, *Entre Nós* (2015).

Performance colectiva – Participantes: Priscilla Davanzo (na imagem), Carlos Costa, Conceição Abreu, Mariana Caello Campuzano, e Orlando Vieira Francisco.

5:1 (2015) – Exposição colectiva no âmbito do Doutoramento em Artes e Design.
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

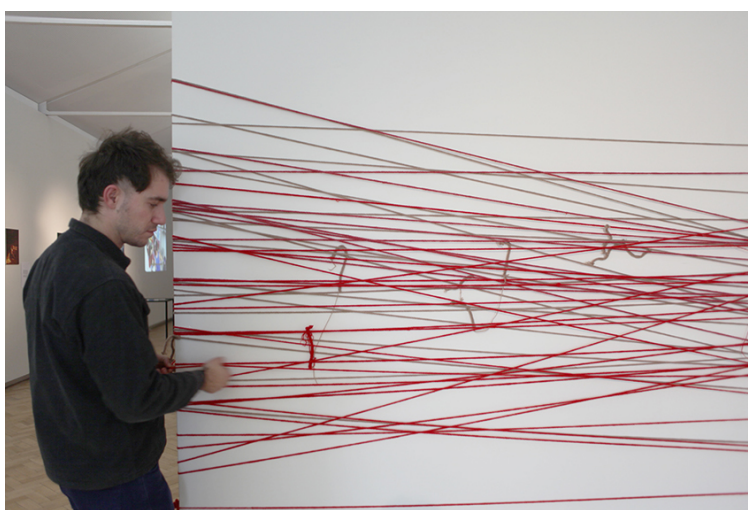
III – A PRODUÇÃO DO ACTO DE ENTRETECER



Mariana Caello Campuzano,



Conceição Abreu



Orlando Vieira Francisco

3.2.1. *Entre Nós* (2015) – Conceição Abreu

Entre Nós (2015) realizou-se como *performance* participativa que foi realizada no âmbito do Doutoramento. Consistiu na colocação de um fio de lã à volta de um espaço existente dentro da sala do Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O fio escolhido para esta intervenção é o mesmo que foi tecido para o trabalho *Do-redo-undo* (2014), mas que não foi utilizado na peça. Para a realização desta *performance* foi pedido aos participantes que colocassem esse fio à volta das paredes do cubo que existe na parte central daquela sala. De frente a cada esquina e partindo dessas posições, cada participante tinha a incumbência de receber das mãos de outro participante (que se encontrava à sua direita), um segmento de fio de lã, que deveria enlaçava a outro segmento de lã que estava na sua posse. Depois de unidos os fios, o participante percorria uma das paredes de forma a esticar o fio até à outra esquina, para entregar a ponta desse fio ao outro participante (que se encontra à sua esquerda). Estes movimentos repetem-se, uma e outra vez, até se esgotarem todos os segmentos de fios de lã sobrantes.

Como nos outros trabalhos que integram a tese, esta *performance* desenvolve-se num conjunto de movimentos corporais e gestuais sistematizados na repetição. Movimentos que se realizam numa componente direcional, presente nas deslocações efectuadas da direita para a esquerda pelos participantes e que consolida a organização da *performance* à volta do cubo central da sala; e numa componente dimensional engendrada no ritmo criado na sistematização dos gestos de enodar-esticar-passar/entregar o fio, numa ideia de refrão ou ladainha (não de repetição fastidiosa) com o qual cada participante articula o espaço e o tempo da sua participação. Nessa dinâmica em que os participantes são actuais e actuates, surgem possibilidades de relação entre o sujeito e o seu contexto. Naquele espaço-tempo entretecem-se mente e a matéria e de onde resultam tecituras constituídas no domínio da sensação e de forma háptica.



Fig. 41 – Conceição Abreu, *Entre Nós* (2015).
5:1 (2015) – Exposição colectiva.
Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Depois de terminada a *performance* permanecem os vestígios materiais dos movimentos físicos/mentais engendrados na sistematização das acções. Organização que cada participante articula num ritmo que lhe é próprio. Ritmo que se percebe numa noção de ritornelo — como factor territorial que organiza movimentos territorializantes (Deleuze, Guattari, 1997a) —, que resulta gerador de movimentos de entretecer nos quais se constituem tecituras físico/mentais. Originadas nas relações estabelecidas entre o sujeito e contexto, as tecituras ligam-se a uma lógica de existência — como acontece com a formação de territórios —, cujos os movimentos se aproximam a processos de territorialização (traçar e habitar um território), como de desterritorialização (sair do território traçado) ou ainda de reterritorialização (voltar ao território). Depois de acabada a *performance*, ficam os desenhos que são a materialização dos movimentos efectuados. Terminada a colocação do fio, cada participante escreve o seu nome na parede que lhe corresponde. Inscrições que se fazem não como marca constituída de um sujeito, mas como marca constituinte de um domínio, de uma (de)morada. Desenhos e assinaturas são a matéria de expressão, movimentos de territorialidade que, como dizem Deleuze, Guattari, são “a base ou o solo da arte” (1997a).



Fig. 42 – Conceição Abreu, *and around... and around... and around...* (2015).
Performance realizada no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2016.

3.2.2. *and around... and around... and around...* (2016) – Conceição Abreu

Evocando o processo de construção da teia da aranha, no qual os fios “são tecidos a partir de materiais exsudados pelo seu corpo, e dispostos segundo os seus movimentos” (Ingold, 2012), isto é, em que os fios são “extensões do próprio ser da aranha que os dispõe à medida que vai trilhando o ambiente”, a *performance* que se intitula *and around... and around... and around...* (2015), realiza-se na adaptação desse processo, mas num sentido inverso ou no seu negativo. Se, por um lado, como na construção da teia da aranha, a *performance* se realiza na acção de percorrer o espaço, aqui a manipulação do fio acontece não para o estender, mas para o retirar e enrolar. Ou seja, embora a simultaneidade de duas ações também exista, uma vez que nas duas realizações se fazem na simultaneidade de percorrer o espaço e manipular o fio, nesta *performance* a acção de estender o fio é substituída pela acção de o recolher. Sendo o inverso da acção primária, ela é, contudo, igualmente um movimento que cria uma relação com o meio e como os outros, uma vez que se enrola e recolhe o fio que ali ficou da participação colectiva.

Como aconteceu naquela *performance* participativa, no trabalho *and around... and around... and around...*, os movimentos corporais e gestuais que o estruturam sistematizam-se numa repetição dos gestos que dão origem a um ritmo. Esta organização do movimento — intrínseca ao processo da prática desta tese, tem um valor de cadência que a relaciona à noção de ritornelo. O ritornelo, conceito criado por Deleuze e Guattari, funciona como um factor territorial, que organiza movimentos territorializantes. Organiza-se em três momentos ou aspectos que não são sucessivos numa evolução, mas que se tornam simultâneos ou se misturam num: ora, ora, ora. Nessa organização de movimentos territorializantes, ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial — o caos é um imenso buraco negro, e esforçamo-nos para fixar nele um ponto frágil como centro, sendo este o primeiro aspecto do ritornelo:

“I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e

calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante” (Deleuze, Guattari, 1997a).

Ora se organiza o agenciamento — organização em torno daquele ponto, uma “pose” (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. É o segundo aspecto do ritornelo:

“II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. (...) traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos” (Deleuze, Guattari, 1997a).

Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, a outro lugar – ponto de fuga. É o terceiro aspecto do ritornelo:

“III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo (...). Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo (...). E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância, com volteios, nós velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes” (Deleuze, Guattari, 1997a).

O ora, ora, ora, são passagens — vai-se em direção a um agenciamento territorial e instala-se nele e sai-se dele. O ritornelo é um agente de des-re-territorialização. Como afirmam Deleuze e Guattari, o ritornelo é “todo o conjunto de matérias de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais”, sendo que há “ritornelo motores, gestuais, ópticos, etc.” (1997a).

Como o próprio título indica — *and around... and around... and around...* (2015), esta *performance* se concebe a partir de um ritmo ou cadência, que se entende com valor de ritornelo — movimento que se torna expressivo porque territorializante. Parte dos agenciamentos que anteriormente foram realizados pelos participantes da performance participativa e que deixaram os seus vestígios. Se na primeira *performance*, *Entre nós* (2015), o ritornelo se originou como um estribilho na conjugação das ações efectuadas de enodar-esticar-passar/entregar o fio de forma a organizar um espaço limitado, tornando como expressão do movimento o ir do caos a um limiar de agenciamento territorial; nesta *performance* o ritornelo é a cadência que resulta da sucessão das acções de andar e enrolar o fio sistematizadas na repetição (que encontra ressonância no título dado à *performance*). Ritornelo que articula uma prática desenvolvida, concomitantemente, de forma sintrópica (organizada e alinhada) e de forma entrópica (desorganizada com a sua energia e o seu tempo) — que organiza um agenciamento territorial que se apresenta como uma expressão calma e estável, num em-casa.



Fig. 43 – Conceição Abreu, *Be around, leave your trace* (2016).

Entrada do vídeo-instalação.

Vídeo-instalação inserida no programa *Contextile* 2016.

Centro para Assuntos da Arte e Arquitectura – CAAA, Galeria #2. Guimarães.

© Conceição Abreu

3.2.3. *Be around, leave your trace* (2016) – Conceição Abreu

Be around, leave your trace (2016), consiste numa intervenção artística que foi concebida a partir de um convite dos organizadores da Bienal de Arte Têxtil Contemporânea - *Contextile* 2016³⁷, e que se desenvolveu ligada à noção de “território”, área temática adoptada nesse ano pela Bienal. *Be around, leave your trace* é um vídeo-instalação concebido para o Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura (CAAA), Galeria #2, em Guimarães. Para a sua realização, projectou-se um espaço ortogonal, de planta quadrada. Sendo que num dos seus lados se abriu uma porta, a partir da qual se conectou um corredor, que envolvia exteriormente o primeiro espaço. Espaço que assim se torna, central e interior, onde se projecta o vídeo. Para que o espectador possa chegar ao centro da instalação e visionar o vídeo, é necessário que percorra esse corredor.

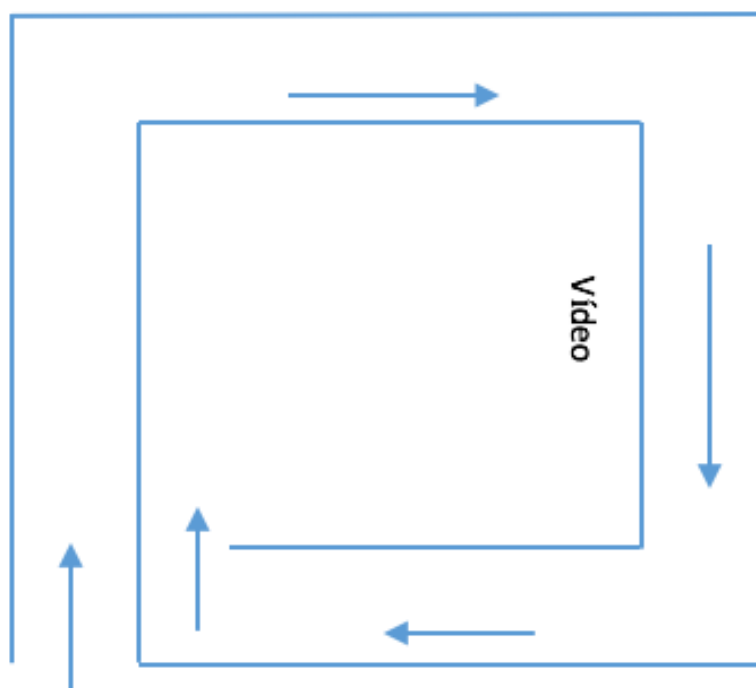


Fig. 44 - Esquema expositivo do Vídeo-Instalação *Be around, leave your trace* (2016). *Contextile* 2016, Centro para Assuntos da Arte e Arquitectura – CAAA, Galeria #2. Guimarães.

³⁷ <http://contextile.pt/2016/programa/>
Consultado em 25 de março de 2018

À entrada desta instalação, disponibilizam-se lápis que podem ser usados de forma a que o futuro espectador do vídeo inscreva o percurso que efectuará até ao espaço de projecção. Nesse intervalo entre o início do corredor e a sala do vídeo, o espectador constrói relações com o espaço, através das ações de andar e de riscar, e também com os outros que resultam da forma paralela ou cruzada como se ligam os seus traços com os traços deixados pelos espectadores anteriores à sua passagem. Naquele percurso, entre o início do corredor e a sala do vídeo, cada sujeito marca um caminho — o seu, que nesse sentido é subjectivo. Na duração dessa prática, na maneira sucessiva e compassada em que se organizam os movimentos corporais e gestuais consequentes das ações andar e riscar emerge um ritmo. Com valor de ritornelo, esse ritmo cria forças estáveis num espaço desconhecido. Como em *Entre nós* (2015), nesta *performance*, a cadência criada nas ações realizadas pelos futuros espectadores do vídeo, geram forças territorializantes que organizam um espaço tornando-o seu. Na expressão dos traços inscritos nas paredes revelam-se as deslocações físicas/mentais que se formam desde o caos a um limiar de agenciamento territorial.

Sublinham Deleuze e Guattari que o papel do ritornelo é territorializar, como o canto dos pássaros: “o pássaro que canta marca assim o seu território...” (Deleuze e Guattari, 1997a).



Fig. 45 – Conceição Abreu, *Be around, leave your trace* (2016).
Intervenção de um espectador no corredor que faz ligação ao centro da instalação artística.
Centro para Assuntos da Arte e Arquitectura – CAAA, Galeria #2. Guimarães.
© Conceição Abreu

Ao espaço da instalação corresponde, como analogia, o espaço percorrido por Teseu, figura mitológica, que tinha como missão matar o Minotauro. Como ficou referido, Teseu recebe um fio de Ariadne, sua amada, com o objectivo de fazer a ligação entre o exterior e interior do espaço labiríntico. Segurando o fio, a partir da entrada, Teseu pode ir cumprir aquilo que se tinha proposto, e fazer o caminho de regresso, sem se perder. O fio que Teseu desenrola à medida que vai fazendo o seu caminho, tem por objectivo criar segurança num percurso desconhecido. O fio de Ariadne tem nesse sentido uma condição de estribilho, um dos três aspectos do ritornelo. “Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne” (Deleuze e Guattari, 1997a). Funciona como um centro estabilizador e calmante no meio do caos, que vai a um limiar de agenciamento territorial para depois sair dele. É este valor do fio de Ariadne — na sua condição de agenciamento territorial, que se transfere para os traços de grafite que ao longo das paredes marcam as passagens que cada sujeito realiza ao percorrer o corredor até à sala de projecção.

O vídeo que se projecta é a *performance and around... and around... and around...* (2015) que foi filmada e editada por Carlos Coelho Costa para esta exposição³⁸. No vídeo — a *performance* que agora se vê em diferido, actualizam-se os movimentos sistematizados na repetição das acções de andar e de enovelar. Organização de onde emerge um aspecto do ritornelo que difere daquele que foi criado na sucessão das acções de andar e riscar. Sendo que o primeiro é movimento que se projecta no limiar de um agenciamento, determinando momentaneamente um centro para depois sair dele. E, o segundo, que emerge da sucessão dos movimentos corporais/gestuais de andar e enrolar o fio, é, como foi mostrado, movimento que se projecta na organização de um espaço limitado — na procura de criar o em-casa (que não pré-existe) e traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto que afasta o caos (Deleuze e Guattari, 1997a).

³⁸ A *performance and around... and around... and around...* (2015) foi gravada e montada em vídeo por Carlos Coelho Costa que, como vídeoperformance integrou esta instalação *Be around, leave your trace* (2016), que foi realizada em Guimarães, no âmbito da Bienal de Arte Têxtil Contemporânea - Contextile 2016.

Link do vídeo: https://drive.google.com/open?id=0BzC3k7jM20e_ZkVUT29LdkZxZ28

Consultado em 27 de Março de 2018



Fig. 46 – Conceição Abreu, *and around... and around... and around...* (2016).
Realizador e montagem, Carlos Coelho Costa.
Performer Conceição Abreu.
© Conceição Abreu

Existe ainda, neste vídeo-instalação, o terceiro aspecto do ritornelo. Relaciona-se ao movimento que surge quando o espectador, ao entrar na sala de projecção do vídeo, se desliga do agenciamento territorial criado no ritmo emergente das suas ações de andar e riscar (que organizaram o seu percurso) e se liga à cadência organizada nas ações diferidas de andar e enrolar o fio, que se apresentam no vídeo. Espaço-tempo emergente de um movimento territorializante que se projecta em direção a outro agenciamento (outro lugar) que é o devir — um inter-agenciamento com componentes de fuga, que o leva ao encontro do mundo ou nele se confundir (Deleuze e Guattari, 1997a).

3.3. Entretempos e topologias

As ações que se inscrevem com função diagramática e que articulam o entretecimento, organizam na sua duração, movimentos territorializantes que articulam os três aspectos do ritornelo. Aspectos que por comodidade de raciocínio foram analisados separadamente em cada um daqueles trabalhos, mas que sempre se encontram ligados. As ações incorporadas na prática artística, inscritas no processo de entretecimento, adquirem um valor de ritornelo que ora cria um infra-agenciamento — um limiar deenciamento territorial; ora realiza um intra-agenciamento — onde se organiza um agenciamento, o em-casa; ora cria um inter-agenciamento — em direção a outros agenciamentos, a outro lugar, com componentes de passagem ou fuga. Como dizem Deleuze e Guattari, um território está sempre em vias de desterritorialização, sempre em vias de passar a outros agenciamentos. É a expressividade que faz o território (Deleuze, Guattari., 1997a). O ritornelo — como movimento organizado num ritmo, aumenta a velocidade das trocas naquilo que o rodeia, assegurando as interações indirectas entre elementos desprovidos de afinidade e através disso formar massas organizadas.

Como ritmo o ritornelo é “um prisma, um cristal de espaço-tempo” que age sobre aquilo que o rodeia, tanto em relação ao tempo como à matéria. Dizem Deleuze e Guattari, que “não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (1997a). Em oposição ao tempo medido pelo relógio, na concepção espacial do tempo utilizado pela ciência (universal) (Bergson, 2016: 10), o tempo fabricado pelo ritornelo, tem carácter subjectivo, sendo que nessa qualidade, se relaciona à noção bergsoniana de duração, um tempo percebido sem “a capa mais superficial de factos físicos que se empregam como reguladores” (Bergson, 2016: 18).

No campo artístico, podemos ver representado esse tempo não linear, por exemplo, na Pintura Holandesa, mais concretamente, nas personagens pintadas por Johannes Vermeer (Delft, 1632-1675). Figuras que se inscrevem em cenas quotidianas, e que vemos imersas nos seus ofícios ou afazeres. De entre as

várias obras deste pintor, podemos tomar como exemplo *A Rendilheira* (1669-1670), uma pintura que retrata uma jovem rapariga no momento em que faz renda. Absorta no seu trabalho, percebe-se um distanciamento em relação ao tempo quantitativo (tempo que marca o antes e o depois), que é como suspenso no movimento continuado de gestos operativos que sucessivamente, de forma repetida, entrelaçam os fios e manipulam os utensílios que fazem parte da sua actividade.



Fig. 47 – Johannes Vermeer. *De Kantwerkster* (*A Rendilheira*), (1669-1670)
Óleo sobre Linho, 24,5 X 21 cm
Museu do Louvre. Paris, França.

A representação desse tempo suspenso ou dilatado, encontra-se, igualmente, referenciado nas pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (Paris, 1699-1779)³⁹. Também pinturas *scènes de genre*, e próximas às de Vermeer pela

³⁹ “Chardin não se contentou simplesmente em perpetuar esta tradição, senão que também lhe deu maior intensidade, ou poderíamos dizer, a “purificou”, separando a representação do ensimesmamento de outros temas e interesses com que previamente tinham estado misturado. Concretamente, Chardin secularizou a tradição ensimesmada. Poderíamos dizer que este processo de secularização tinha começado nos quadros de género do século anterior (principalmente nos Países Baixos), que continuou com Watteau e chegou ao seu ponto alto com De Troy, embora os pintores naturalistas como Van Loo, Vien, Greuze – e outros que não analisamos – pintavam ainda temas religiosos com fins ensimesmados até 1750”. In, FRIED, Michael (2000 [1980]). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*.

temática da vida quotidiana, mas que delas se distanciam pela falta, ou escassa, mensagem moral, retratam personagens absortas nas suas actividades quotidianas e/ou lúdicas. De entre as obras de Chardin tome-se como exemplo o quadro com o título *L'Enfant au tonton* ou *O rapaz do pião*, em português, onde se observa essa mesma atitude de atenção ou absorção, na criança que se fixa no movimento circular e repetido do seu brinquedo. Figura pintada “entre o sonho e a vida trivial do quotidiano”⁴⁰, que é, ao mesmo tempo, uma presença e uma ausência de si mesma, numa simultaneidade ambígua que se transforma numa *mise en abyme*.



Fig. 48 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Enfant au tonton* (O rapaz do pião), ou *Retrato de Auguste-Gabriel Godefroy* (1738).
Óleo sobre Linho, 67 X 76 cm.
Museu do Louvre. Paris, França.

Como refere Michael Fried, na medida em que o modelo aparece completamente absorto em seus devaneios, a nós parece-nos que ele estará alheio ao facto de estar a ser observado (Fried, 2008). Essa é uma estratégia

Capítulo I. El predominio del ensimismamiento. Tradução de Amaya Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 109. (P. 64, tradução livre).

⁴⁰ “(...) le monde de l'enfance, région fautive d'oubli, quelque part entre le rêve et le monde trivial du quotidien”. In, CROSS, Philippe (1999), *Chardin*. Paris : Société nouvelle Adam Biro. (P. 17).

construída como forma de superar a teatralidade, que ajuda a contrariar a exibição que, quase sempre, acontece na presença de um espectador, ou um olhar público sobre os retratados (Fried, 1988). Preocupação esta que se estende também ao retrato fotográfico em que muitas vezes, como estratégia distrativa, procura-se direccionar a atenção do retratado para um outro lugar, de forma a descentrar a imagem que este oferece, ou projeta, de si mesmo. A construção da pose, como explica Roland Barthes, é quase imediata: “a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (Barthes, 1981: 25). Ou seja, o retratado ao ter conhecimento de que está a ser observado, projeta-se para fora de si, e, a partir desse momento, constrói-se uma *mise en scène*, em lugar da uma *mise en abyme*.

Embora as ações retratadas naquelas duas pinturas, tenham finalidades distintas — no primeiro caso, destina-se à produção de uma renda (artefacto) e, no segundo caso, a actividade tem como propósito o entretenimento; o que se pretende evidenciar é a existência de um estado absorto, que aflora no sujeito quando este está envolvido numa acção. O que se dá a ver, tanto na pintura *A Rendilheira* de Vermeer, como em *O rapaz do pião* de Chardin, é o mesmo tempo dilatado que na prática artística, emerge do movimento organizado na sucessão dos gestos que a medeiam. Nessa acção em que o sujeito/autor se encontra, concomitantemente, ausente (absorto) e presente (actual e actuante)⁴¹ se abre um espaço-tempo relacional onde se desenvolvem os movimentos territorializantes que dão forma às tecituras.

⁴¹ Sobre este tema, Michael Fried escreve um texto, com o título *Absorto na acção* (2006), a partir do filme *Zidane, um retrato do século XXI*, de Douglas Gordon e Philippe Parreno (2006), onde o autor “explora a tensão entre *absorção* e *teatralidade* — central tanto para a pintura francesa do século XVIII como para a fotografia dos séculos XX e XXI — e tira consequências estéticas e filosóficas do filme que retrata, ao longo de todos os noventa minutos de uma partida de futebol, o meio-campista francês Zinedine Zidane” (Toledo, 2010). In, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000200011 Consultado em 3 de Setembro de 2018.



Fig. 49 – Conceição Abreu, *Destempos* (em branco e negro) (2015).
Exposição *Des(Hemisférios)* com curadoria de Fernando José Pereira.
Reitoria da Universidade do Porto.
Outubro de 2015.
© 2015 Conceição Abreu

3.3.1. *Destempos* (2015) – Conceição Abreu

O trabalho intitulado *Destempos* (em branco e negro, 2015) ⁴² foi apresentado na Reitoria da Universidade do Porto, inserido na Exposição "(Des)Hemisférios", mostra colectiva que teve a curadoria de Fernando José Pereira. O trabalho é composto por duas peças. A peça de cor branca, faz eco ao ditado popular "onde há redes, há rendas" e liga-se às noções de viagem e lugar, e a uma ideia de reciprocidade entre as duas, percebida como movimentos de des-re-territorialização que transformam uma viagem em lugar e este em viagem. Esta peça *Destempos em branco* é realizada em malha e os materiais utilizados são fio de nylon que se usa na pesca, e fio de algodão que é próprio dos trabalhos manuais de *crochet*. O trabalho desenvolve-se na repetição da acção de entrelaçar os fios que, tradicionalmente, dão origem aos dois artefactos, a rede e a renda. A obra constrói-se no fazer da malha, onde se entretecem o fio de pesca e o fio de *crochet*. Pode ser retomada em qualquer ponto da malha e crescer em qualquer direção. Na duração dessa prática engendra-se um tempo qualitativo que não é calculado nem linear e que emerge do ritmo criado na sucessão dos gestos que, com valor de retorno, organiza os movimentos (des)territorializantes concretos e mentais nos quais resulta a obra.

⁴² <http://tv.up.pt/videos/zeugzh8z>

Consultado em 28 de Abril de 2018



Fig. 50 – Conceição Abreu, *Destempo* (em preto) (2015).
Tecido de burel preto entretecido.
180 cm (altura) x diâmetro de dimensão variável.
© 2015 Conceição Abreu

A outra peça, *Destempos em negro*, é formada a partir de fitas rasgadas de pano de burel e faz eco às capuchas — capas que resguardam o corpo do frio que se usam (ou usavam) no norte de Portugal. Neste trabalho recria-se, através do entretecimento das fitas de burel, os gestos repetitivos que estruturam o processo construtivo que dá origem aos tecidos. Nesse processo, a acção pragmática de entrelaçar (matéria) transforma-se na acção retórica (imaterial) de entretecer narrativas pessoais e coletivas. No ritmo criado pela sistematização dos movimentos, nasce um entretempo ou um intervalo de tempo, no tempo cronológico, onde, simultaneamente, se organiza um espaço dimensional ou “espaço estriado” materializado no pano (a coisa), e, simultaneamente, se produz um espaço direcional ou “espaço liso” na relação mente/matéria, numa multiplicidade não métrica que (in)forma o pano (a coisa).



Fig. 51 – Conceição Abreu, *Destempo* (em branco), (2015).
Fio de pesca e fio de algodão branco de *crochet*.
Anzol de pesca grossa.
260 cm (altura) x diâmetro de dimensão variável.
© 2015 Conceição Abreu

Os trabalhos *Destempos* (em branco e negro, 2015) são entretempos que se conquistam ao tempo linear e espaço relacional onde se entretecem mente e matéria. Organizados no processo criativo de entretecimento, os movimentos encontram uma objetividade num território que se forma em massas organizadas, consequente das trocas efectuadas entre sujeito/meio, o interior/exterior pelo ritmo criado nessa prática. Na duração daquela prática (re)produz-se o movimento permanente que se relaciona com o da criação da vida, impulsionado pelo “*élan vital*” (Bergson, 2016: 12).

O propósito do processo criativo articulado em movimentos corporais e gestuais sistematizados na repetição, não é, portanto, a criação de um refúgio solipsista ou um estado de alienação, mas a construção de um espaço de relação onde se cria uma experiência vivida — que se realiza através do sujeito/autor e que o situa na realidade movente que o envolve. Nessa sua condição de ser-e-estar-no-mundo, a construção dessa relação efectua-se de duas formas. De um modo reflexivo, isto é, sobre si próprio, no espaço que é próximo ao corpo — como acontece nos trabalhos: *Jardins de Água* (2003), *Ninhos* (2006 - 2007) e *16 Desenhos* (da série ninhos) (2006), *Do-redo-undo e (un)Doing* (2014), *Entre Nós* (2015), *and around... and around... and around...* (2015), *Be around, leave your trace* (2016) e as duas peças *Destempos* — e em direção ao exterior, ao mundo, como acontece, nos trabalhos: *Entretempos* (2012), *Desenhando nas entrelinhas* (2017), *Lugares* (2013), *Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exato para um Ponto de Fuga* (2012), ou ainda em *Passage(s)* (2015).



Fig. 52 – Conceição Abreu, *Passage(s), Subjectividades e Espaços relacionais* (2015). Trabalho inserido na Exposição *DE que estamos a falar?* Exposição de estudantes de Doutoramento em Arte e Design 2015⁴³. Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Julho 2015.

⁴³ https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=10101
Consultado em 5 de Fevereiro de 2018

3.3.2. *Passage(s), Subjectividades e Espaços relacionais (2015)*

– Conceição Abreu

Passage(s), Subjectividades e Espaços relacionais (2015) é o título de um grupo de trabalhos composto por um vídeo-instalação e um conjunto de trabalhos fotográficos, que foram mostrados numa exposição intitulada - *De que estamos a falar?*, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Do vídeo-instalação constam várias gravações feitas numa estação ferroviária que mostram as chegadas e a partidas dos comboios, e as entradas e saídas dos utentes das diferentes carruagens. Os vídeos foram depois montados em duas projeções distintas, que foram exibidas em cada um dos lados da janela central do Museu. Janela que enquadra, através de um grande vidro, o terraço sobre o jardim.

Da montagem dos dois vídeos feita em *loop*, resulta numa dinâmica repetitiva que o sujeito/receptor acompanha na acção de olhar ou de se deslocar, ao visualizar um vídeo e depois o outro. A recepção das imagens projectadas organiza-se a partir dessa cinestesia que se efectiva em possibilidades de relação e coincidência dos movimentos entre os receptores da obra e os utentes dos comboios. Sendo que nessas ações se cria a experiência de cada sujeito/receptor que se constrói no cruzamento entre o movimento e a percepção (no momento em que vê as imagens) e as suas experiências anteriores.

Os trabalhos fotográficos que também foram apresentaram, e que fazem parte de *Passage(s)*, não são propriamente fotografias, mas *stills* que foram retirados aos vídeos. Impressos em papel, esses *stills* foram cortados em diversas tiras que depois foram entretecidas. As imagens fotográficas que se apresentaram são, portanto, resultantes desse entretecimento que faz eco às interligações, conexões entre as leituras efectuadas pelos sujeitos/receptores, no momento em que fazem a visualização dos vídeos instalados. Movimentos que são percebidos como des-re-territorializantes.

Reunidos com o mesmo título *Passage(s)*, embora realizados em diferentes meios (vídeo e *stills* impressos), os dois grupos de imagens (móvel e fixo),

resultam do cruzamento das experiências externa e interna, materiais e imateriais. Tanto as imagens projectadas, como as imagens cortadas e entretecidas, concretizam-se em movimentos (concretos e mentais) que se afirmam como tempo de passagem, e abrem um espaço de relação, com valor de território, onde se constrói a experiência vivida.

A palavra território, do latim *Territorium*, significa uma área delimitada de terra ou área sob determinada jurisdição. Pela sua definição, trata-se de um espaço no qual se estabelecem relações entre espécies, culturas ou protocolos políticos, económicos ou sociais. A formação do território far-se-á em consequência de processos de adopção, ocupação e transformação de um determinado espaço, natural ou artificial, físico ou abstrato. O território pode, também, ser entendido noutras escalas, como território psicológico ou subjetivo na relação do sujeito consigo mesmo, território sociológico na relação do sujeito com o outro, ou território geográfico na relação sujeito-natureza.

Da articulação no espaço, das relações sociais, culturais, estéticas, cognitivas, formam-se novos territórios que, em si mesmos, estabelecem os seus pontos de fuga para uma desterritorialização ou reterritorialização. Sendo que o território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencialmente, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização (algo que "vale" pelo em-casa) (Deleuze, Guattari, 1997a). No *Tratado de Nomadologia* duas topologias são identificadas (Deleuze, Guattari, 1997). O espaço é definido como estriado, composto de muros e fronteiras que corresponde ao espaço sedentário que se distribui num espaço fechado, e o espaço liso, apenas marcado por traços que desaparecem e se movem com o próprio trajeto, que corresponde ao espaço nómada, que através do seu movimento, gera uma proliferação de espaços que tendem a crescer em diversas direcções. Contrário a um pensamento aglutinador e conversador que produz uma identidade, como é o da máquina do Estado, o pensamento nómada, ao se dispersar, transforma-a. Não querendo fixar as relações, de forma a reproduzi-las para um consenso em nome do Sujeito Universal, o pensamento nómada produz singularidades num processo criativo de desterritorialização/ reterritorialização /desterritorialização.

Nesta prática artística, forja-se na sucessão dos gestos sistematizados na repetição, um movimento com valor de ritornelo que cria na relação expressão/acção uma tecitura com valor de agenciamento territorial. Tecitura que se consolida como um espaço-tempo organizado na coexistência interior/exterior (sem preponderâncias ou dualismos) e na sucessão de alternância a outros agenciamentos. Espaço percebido como forças estáveis num espaço desconhecido, que se organiza numa multiplicidade não métrica — como dimensional ou “espaço estriado” e direcional ou “espaço liso”. Entretempos e topologias onde se cria a experiência vivida que é única, e, portanto, subjectiva que resulta na obra, a qual se abre a outros movimentos territorializantes no momento da sua recepção, sendo nessa condição, espaço relacional.



Fig. 53 – Conceição Abreu, (1)*Passages* (2015).
Fotografia, jato de tinta sobre papel.
29,5 x 21,5 cm. Emoldurado (52,5 x 43 cm).

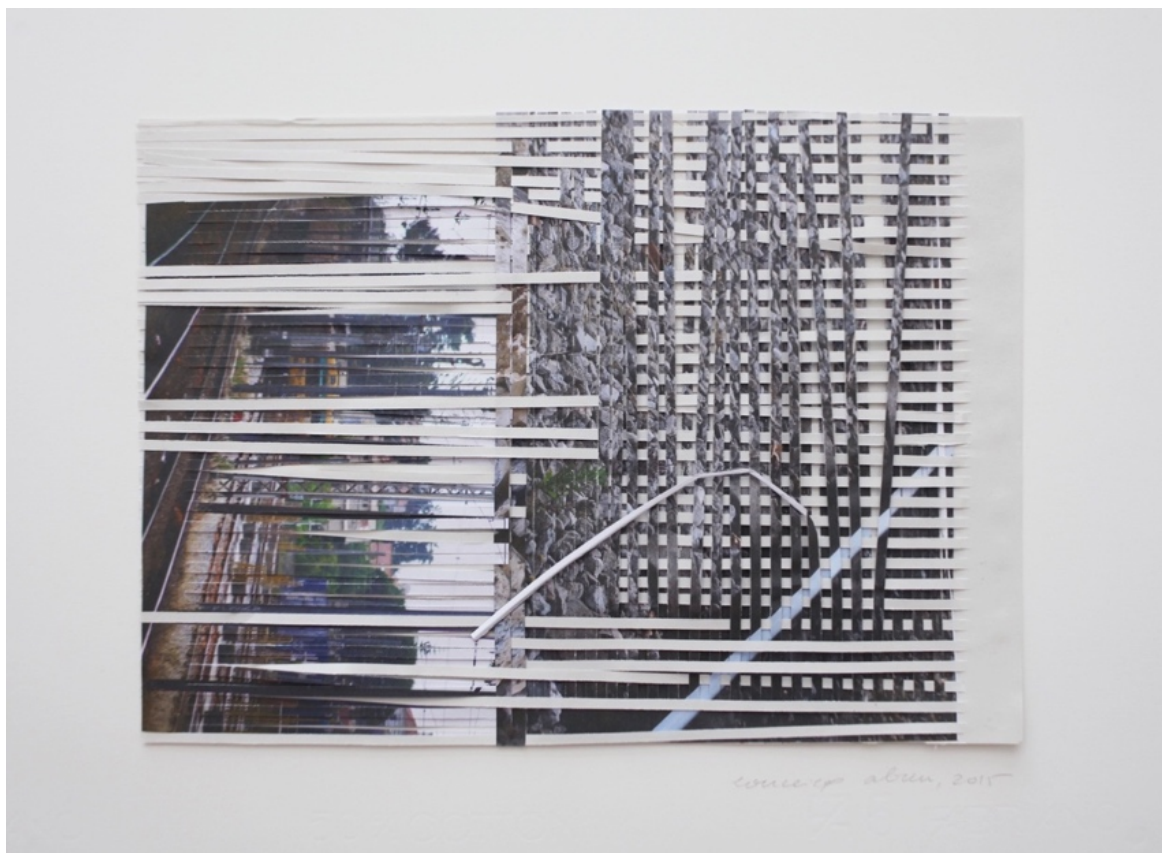


Fig. 54 – Conceição Abreu, (2) *Passages* (2015).
Fotografia jato de tinta sobre papel.
29,5 x 21 cm. Emoldurado 52,5 x 43 cm).



Fig. 55 – Conceição Abreu, *(3) Passages* (2015).
Fotografia, jato de tinta sobre papel.
40 x 29,5 cm. Emoldurado (62,5 x 53 cm).



Fig. 56 – Conceição Abreu, *(4)Passages* (2015).
Fotografia jato de tinta sobre papel.
32,5 x 22,5 cm. Emoldurado (52,5 x 43 cm).



Fig. 57 – Conceição Abreu, (5) *Passages* (2015).
Fotografia, jato de tinta sobre papel.
28,5 x 22,5 cm. Emoldurado (52,5 x 43 cm)

3.4. Do repetitivo e do sentido háptico - Operações cognitivas e a experiência vivida

Ao desenvolver-se a prática artística da tese num processo que se estrutura na sistematizam de movimentos corporais ou gestuais que se repetem, parece aproximar-se a certas práticas da Arte Minimal referenciadas desde os anos 60. Práticas fundadas na repetição de pequenas sequências de um conjunto reduzido de temas, ou elementos escolhidos, que têm como processo construtivo a repetição. No entanto, a repetição nessas práticas minimalistas é inscrita, no seu processo criativo, numa ideia de serialização e mecanização, ligada a uma preocupação da anulação da gestualidade. A utilização da repetição nas práticas minimalistas visa o vazio “sem inflexão” (Krauss, 2000: 172), resultando num modelo de representação que se relaciona a uma limpeza formal de carácter geométrico, sem referências externas. Mecânica, de cariz industrial, onde se minimizam os elementos visuais, as obras produzidas tendem a uma ausência de manufatura ou pelo menos a uma forma de a escamotear. Na Arte Minimal descarta-se a sensação e a percepção, isto é, a presença de um corpo ou a expressão do sujeito.

Tome-se, como exemplo, a quadrícula⁴⁴ (que em si é dupla repetição), elemento recorrente na prática minimal, que é introduzida como uma redução esquemática que se liga a um pensamento de que a arte começa “numa espécie de pureza originária” (Krauss, 2000: 172). Rosalind Krauss afirma que estas práticas se fundam na recorrência ou na repetição, como modo de “impermeabilidade à linguagem” (2000: 172), acrescentando que tal procedimento apaga “o eco dos passos nas habitações vazias, o grito dos pássaros a atravessar o céu, a corrente das águas distantes”⁴⁵. Isso porque, na

⁴⁴ A quadrícula é um elemento recorrente na Arte Minimal, entre muitos artistas que a usaram, toma-se como exemplo, o trabalho artístico de Agnes Martin (Canadá, 1912-2004).

<https://www.moma.org/artists/3787#works>

Consultado em 3 de Abril de 2018

⁴⁵ Embora muitos dos trabalhos de Agnes Martin, datados dos anos 60, terem títulos com referências a elementos naturais, como por exemplo, *Wood* (1963), *Stone* (1964), *The Tree* (1964), *Red Bird* (1964), *Mountain* (1966), *The Field* (1966), nos anos 70, os seus trabalhos são designados por *Untitled (On a Clear Day)*.

forma como é usada a repetição e nomeadamente a quadricula, colapsa-se a espacialidade da natureza sobre a limitada superfície de um objecto puramente cultural” (Krauss, 2000: 172).

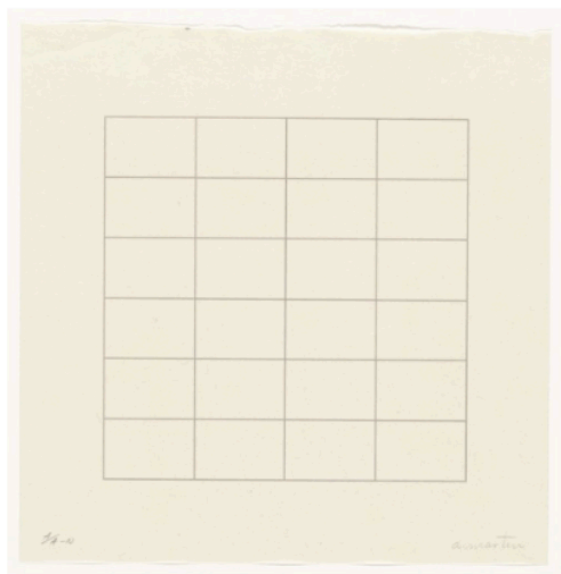


Fig. 58 – Agnes Martin, *Untitled* da série *On a Clear Day* (1973).
Portefólio de 30 *screen-prints*.
Sobre papel, 21 x 21 cm.
Publicado por Parasol Press, Ltd. Nova Iorque.
© 2018 Estate of Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque.

Em contrapartida, na prática que configura a tese, o uso da repetição tem como objectivo não a criação de uma distância ou separação, mas a construção de um espaço-tempo de relação. Processo que se (des)organiza ou articula na percepção e sensação, e que através do corpo dá espessura à experiência. A repetição dos movimentos corporais e gestuais na qual se constrói aquela relação (sujeito/outro/mundo), permite a emergência do que Deleuze (2000a) chama de repetição complexa, que diz respeito “ao conceito de repetição tal que as repetições físicas, mecânicas ou nuas (repetição do Mesmo) encontrariam a sua razão de ser nas estruturas mais profundas de uma repetição oculta, em que se disfarça e se desloca um “diferencial”” (2000a: 36). Repetição que se realiza não para reiterar o mesmo, mas de modo a mostrar as diferenças do mesmo, no sentido em que o mesmo traz consigo o novo (o devir). A visibilidade do novo a partir do mesmo, encontra-se de forma clara no trabalho de João Paulo Queiroz (Portugal, 1966) em *cem vezes uma árvore* (2017).

3.4.1. *cem vezes uma árvore* (2017) - João Paulo Queiroz



Fig. 59 – João Paulo Queiroz, *04 08 16a. (4 de Agosto)*, 2016.
Pastel de óleo s/ papel.
27,7 cm X21 cm.
Exposição *cem vezes uma árvore*.
Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
11 de Fevereiro a 7 de Março de 2017.

Na Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, sob o nome *cem vezes uma árvore* (2017), João Paulo Queiroz reuniu 112 pinturas a pastel de óleo, cujo referente é um grupo de árvores que se encontra situado num lugar chamado Valinhos (Aljustrel, Fátima). A par dessa mostra, o artista editou um livro do qual constam dois textos, um seu e outro de Luísa Santos, e um conjunto de imagens fotográficas correspondentes a todas as pinturas que nessa ocasião foram expostas, realizadas no verão de 2016, sendo as primeiras datadas de 4 de Agosto e as últimas de 10 de Setembro. Foram, ainda, incluídos neste livro outros registos fotográficos intitulados “evidências” (#1-112), realizados pelo próprio artista, e que resultam do enquadramento dos seus trabalhos pictóricos sobre o referente que lhes deu origem.

Os trabalhos pictóricos são parte integrante de um corpo de trabalho, cujo início data de 2005, que o artista tem vindo a desenvolver como séries, realizadas no mesmo local que, como explica, são “trabalhadas no terreno, olhando a paisagem, as árvores” (Queiroz, 2017: 132). Estes trabalhos iniciam-se a partir de apontamentos breves a lápis, que indicam direções, alturas, proporções, para depois o artista registar a pastel de óleo sobre papel (pequeno formato) aquilo vê, “perante a natureza, naquele dia, naquela hora” (Queiroz, 2017: 136-138). Paralelamente, e como foi referido, João Paulo Queiroz faz o registo fotográfico desse trabalho pictórico, no momento em que o dá por concluído, fazendo coincidir, no enquadramento, imagem e assunto. Circunstância que dá a essas imagens fotográficas (*evidências*, # 1-112) um carácter de “vestígios que comprovam a [sua] presença, o dia, a hora, a luz, e o desenho” (Queiroz, 2017: 144).



Fig. 60 – João Paulo Queiroz, Da série “*evidências*” (#1-112), 2017.
Exposição *cem vezes uma árvore*.
Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
11 de Fevereiro a 7 de Março de 2017.

Percorrendo modos singulares de relacionamento com o espaço — que fundamentaram as experiências vividas constituídas em *Entretempos* (2012),

Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do Lugar exacto para um Ponto de Fuga (2012), *Lugares* (2013), *Passage(s) Vídeos* (2015), e *Desenhando nas entrelinhas* (2017), João Paulo Queiroz desenvolve o seu trabalho, na sua condição de ser-e-estar-no-mundo. Lembrando Heráclito ⁴⁶, Queiroz refere que “a mudança substitui o que se é, em contínuo” (2017: 156) e que nesta sua prática, o que se testemunha é a ocorrência. Sendo que naquele processo de (des)organização, o artista cria, como diz Merleau-Ponty, “nó[s] na trama do simultâneo e do sucessivo” (2003: 129) que dão visibilidade à repetição diferencial que traz consigo o novo.

As ações desenvolvidas nesta prática, como as ações que se inscrevem na prática artística que se experimenta e analisa, são gesto de um corpo que é actual (presente) e actuante (movimento/acção) que se desloca, toca e se entretetece no mundo. Mais do que uma representação, como historicamente tem sido tratada a pintura de paisagem na arte ocidental, a prática artística de João Paulo Queiroz, como a prática artística que se experimenta e analisa, é construção, com um sentido háptico⁴⁷, da relação do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo, cuja aproximação se faz pela deslocação do corpo e pela visão. Apesar da deslocação do corpo e da visão serem modos específicos de relação, eles têm, nestas práticas, a mesma atitude vital que “ocorre (...) numa relação muito determinada (...) [em que] o movimento e fundo são, na verdade, apenas momentos artificialmente separados de um todo único” (Merleau-Ponty, 1999: 192).

⁴⁶ “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio e não se pode segurar duas vezes a substância mortal num mesmo estado, pois ela dispersa-se e agrega-se se novo, ela forma-se e dissolve-se, e aproxima-se e afasta-se”. In HERÁCLITO (Khan, Charles H. Org.) (2001). *The art and thought of Heraclitus*. Edição dos fragmentos com tradução e comentários. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴⁷ Cf. Riegl, Alois *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901-1923, 2 vols. O **háptico** – do verbo grego *aptô* (tocar) – não designa uma relação extrínseca do olho ao toque, mas uma “possibilidade do olhar”, um tipo de visão distinta da óptica: a arte egípcia é tacteada pelo olhar, concebida para ser vista de perto. Ora, como diz Maldiney, “na zona espacial das proximidades, o olhar, procedendo como o tacto, experimenta a presença da forma e o fundo no mesmo lugar” (Regard, Parole, Espace, éd. L’âge D’homme, p. 195). In DELEUZE, Gilles (2011[1981]). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro. Capítulo 6 – *Pintura e Sensação*. (P.204).

Na montagem expositiva de *cem vezes uma árvore*, as pinturas são apresentadas em pequenos grupos, organizados por um tempo quantitativo - ano, mês, dia, hora - numa espécie de cronografia, que faz lembrar as imagens sequenciais de Muybridge. Organização que se repete na forma como está paginado o livro, que, ao passarmos as folhas, e sendo também sequencial, remete, por sua vez, à estrutura de um *flip book*. Circunstâncias expositivas que reforçam a ideia de que aquelas “realidades isoladas” e “formas sensíveis” estão artificialmente separados de um todo único sempre em variação.



Fig. 61 – Conceição Abreu, *Desenhos Tácteis (#1- #2)* (2012).
Fio se seda tricotado sobre lençol de linho e de algodão.
Grade de madeira, 150cm x 100 cm.

3.4.2. *Desenhos tácteis (#1- #2), (2012) – Conceição Abreu*

Os trabalhos *Desenhos tácteis (#1 - #2)* (2012), foram realizados para Exposição Internacional da Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, *Contextile 2012*, em Guimarães⁴⁸. Posteriormente, fizeram parte de um grupo de trabalhos que, sob o título *Entretempos*⁴⁹, foram expostas numa mostra individual na Caroline Pagès Gallery⁵⁰ (Lisboa, 2013). Durante o ano 2013, integraram ainda a exposição que se realizou na Faculdade de Arquitectura do Porto, no âmbito do *Encontro Internacional sobre Desenho, Imagem e Investigação, Desenho na Universidade Hoje*, organizado pelo núcleo de Desenho do I2ADS.

Os *Desenhos tácteis (#1 - #2)* (2012), e à semelhança dos trabalhos *Jardins de Água* (2003), *Ninhos* (2006 - 2007) e *16 Desenhos* (da série ninhos) (2006), ou *Be around, leave your trace* (2016), *Destempos* (2015), e *Passage(s)*, constroem-se em direção ao espaço que é próximo ou junto ao corpo do sujeito/autor praticante. Desenvolvidos, igualmente, em movimentos corporais e gestuais sistematizados na repetição, estes trabalhos realizam-se em *tricot*. Empregam-se agulhas circulares que permitem, sem a interrupção da mudança do lado, um movimento sucessivo que entrelaça as linhas (concretas e imateriais) que, no seu conjunto, e como acontece com o trabalho de João Queiroz, dão visibilidade à repetição diferencial que traz consigo o novo.

Como os trabalhos que foram anteriormente referidos, objectiva-se esta prática, na criação de um tempo qualitativo que viabilize um espaço de relação e não tanto a produção de objectos específicos ou pré-definidos. Como nos trabalhos que constituem a tese, procura-se “não o resultado em termos de artefacto técnico, mas o envolvimento existencial do seu autor, enquanto duração de uma experiência que é tanto mecânica como livre (criativa)” (Providência, 2013). Experiência que se realiza através do corpo, em processos

⁴⁸ http://www.carolinepages.com/index/133150,?show_sw=1

Consultado em 7 de Março de 2018

⁴⁹ http://www.carolinepages.com/index/134282,?show_sw=1

Consultado em 7 de Março de 2018

⁵⁰ <http://www.carolinepages.com/index/135570>

Consultado em 7 de Março de 2018

que a (des)organizam e que lhe dão espessura, tornando-a concreta ou vivida. Os *Desenhos tácteis* que são expressão/acção dessa experiência, são materialização dos movimentos criados na relação acção/actividade, percepção e sensação e que se efectuam no domínio de háptico.



Fig. 62—Momentos do processo de construção dos trabalhos *Desenhos tácteis* (#1 - #2) (2012).

Os *Desenhos Tácteis* (#1 e #2) que, “aparentemente, se apresentam sem intencionalidade iconográfica, resultam numa figura táctil (evocando a experiência da pele)” (Providência, 2013). A figura, que é a forma sensível na sua relação com a sensação, é contrária à figuração — que é a forma na sua relação com o objecto que suporta e é inversa à forma abstrata — que “se dirige ao cérebro, agindo por intermédio do cérebro, mais aproximado ao osso” (Deleuze, 2011: 79). Sendo que a figura, como diz Deleuze, “age de modo imediato sobre o sistema nervoso, que é a carne” (2011: 79). A figura é “o contrário do fácil e do já pronto, do *clichê*, mas também do sensacional, do espontâneo” (Deleuze, 2011: 79). Citando Cézanne, Deleuze refere que uma “lógica dos sentidos” é uma lógica que não é racional, sendo necessário que se “introduza um ritmo vital na sensação” (Deleuze: 2011: 91). Dando como

exemplo a pintura de Bacon, Deleuze diz que esse ritmo pode ser dado numa sequência em movimento. Bacon faz emergir a forma sensível nos “instantâneos de movimento, que recomporiam o movimento sinteticamente na sua continuidade” (Deleuze: 2011: 88). Noção que também se encontra presente no cubismo sintético, no futurismo, ou no trabalho de Duchamp o *Nu Descendo a Escada*⁵¹.

Na prática da tese, a sensação emerge do ritmo resultante da repetição que se introduz como função diagramática que, no caso dos *Desenhos tácteis*, é resultante da ação/actividade de tricotar, movimentos que se repetem e que se desenvolvem na relação entre o sujeito consigo mesmo e com a matéria. Entretecimento que se concretiza a partir da sensação, dos estímulos e percepção, vinculada às vivências (afectos, pensamentos e emoções). Circunstância que “resgata para a subjetividade, uma capacidade de explicar o mundo que anula a hegemónica constituição do objectivismo” (Ábalos, 2013: 93).

A sensação e a percepção são dois processos essenciais na relação entre o sujeito e o mundo. A sensação é aquilo que o sujeito sente como resposta à informação que lhe chega através dos distintos órgãos sensoriais, sendo que, o sistema (aparelho) sensorial humano inclui: a visão, a audição, o tacto, o paladar, a audição, o interoceptivo (que informa sobre os órgãos internos) e a propriocepção ou cinestesia, que é a informação postural/posicional que se entende como uma consciência dos movimentos produzidos pelos nossos membros que informa a estática, o equilíbrio, o deslocamento do corpo no espaço (Dezcallart, 2012:24). A percepção é uma acção activa que nos põe em contacto com o mundo. Conjunto de condutas do organismo que respondem aos estímulos que as provocam. É a maneira como o corpo e mente organizam as sensações e lhes dão sentido, a partir dos estímulos e o histórico das vivências passadas, produzindo uma resposta concreta (Dezcallar, 2012: 27).

⁵¹ A esse propósito, Deleuze lembra que, também Bacon “se mostra fascinado pelas decomposições do movimento de Muybridge, servindo-se delas como se de um material se tratasse” (Deleuze, 2011[1981]: 88).

António Damásio refere no seu livro *O Erro de Descartes* (1994) que “o cérebro e o corpo encontram-se indissociavelmente integrados por circuitos bioquímicos e neurais reciprocamente dirigidos de um para o outro”. Sendo que “o organismo constituído pela parceria cérebro-corpo, interage com o ambiente como um conjunto, não sendo a interação só do corpo ou só do cérebro” (Damásio, 1995: 103). Diz Damásio que, para além do corpo e o cérebro interagirem intensamente entre si, o organismo que é por eles formado (cérebro-corpo), interage de forma não menos intensa com o ambiente que os rodeia, relações essas que são “mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais” (1995: 106). Acrescenta ainda, que, “os organismos complexos como os nossos, para além de gerarem respostas externas espontâneas ou reactivas (conhecido como comportamento), geram também respostas internas, algumas das quais constituem imagens, que podem ser visuais, auditivas, somatossensorias (1995: 104).

As noções de que o organismo se constitui como cérebro-corpo e que a interação sujeito/mundo se faz através de relações mediadas pelo movimento do organismo (cérebro-corpo) e pelos aparelhos sensoriais, são noções que implicam que o conhecimento de sujeito e a sua integração no mundo, emergem da articulação entre a acção, sensação e percepção. Ou seja, na relação entre a captação dos estímulos (sensações) e a mente, articulando experiências passadas, expectativas, emoções que, por sua vez, influenciam a captação e o processamento dos estímulos. A percepção, em Merleau-Ponty, está fundamentada na ideia de que anterior ao pensamento e à reflexão, existe um conhecimento que é directo, imediato. Para Merleau-Ponty, a origem do conhecimento, do nosso modo de existir, situa-se no estado perceptivo, que é a forma primordial de relação com o mundo, com as coisas, com o outro, e consigo mesmo. Diz Merleau-Ponty que, “só se vê aquilo que se olha” (2013). Afirmção que expressa a convicção que, existe um conhecimento sensível das coisas, que é originado no movimento, ou seja, que é resultado emergente (no sentido de emergir) da acção. No entrelaçamento dos dois sistemas, da sensação e da percepção, o movimento é criador de sentido, de um sentido de si, do sujeito sensorial que é actual (atenção/consciente) e actuante (estar-aí) no mundo. Ideia de cognição que demonstra os limites de representação no fenómeno de

conhecer, e que já tinha sido formulado, anteriormente, na filosofia existencial por Martin Heidegger (Barraquini, 2012:184-188).

Sensação, percepção e movimento são, portanto, processos essenciais na relação entre o sujeito e o mundo. Na prática artística que se experimenta e analisa, engendra-se na sistematização da repetição, um espaço-tempo onde se constrói, de forma consciente, possibilidades dessa relação. Sendo nos movimentos corporais e gestuais que aí se desenvolvem, que se fundamenta uma forma de conhecimento com base na experiência, que se diferencia da ideia da cognição como processamento de informações. A cognição não está separada do corpo, ela revela-se na relação entre o sujeito e o mundo e depende das interpretações efectuadas. Sendo que a “circulação necessária entre experiência e ciências cognitivas” (Maturana, Varela, 2004: 57) traduz uma nova visão da vida e do conhecimento, em que o conhecer, viver e fazer não são coisas separadas, mas que se constituem na sua reciprocidade, como um conhecimento incorporado⁵². Distante de um conhecimento intelectual, nesta prática artística desenvolve-se um conhecimento incorporado que se forma na relação directa e sensível com as coisas e que se articula no domínio háptico.

O “sentido háptico resulta da cooperação de duas modalidades sensoriais: a cinestesia e o tacto” (Almeida, 2008: 137). Segundo Pallasmaa, o tacto⁵³, passivo ou exploratório, é a sensação que mais nos aproxima ao mundo. A visão que é óptica, fixa e organiza o mundo em função de um ponto de vista — que legitima o modelo cartesiano de Dualismo Psicofísico que se caracteriza pela separação entre *res cogitans* (coisa pensante, sujeito pensante) e *res extensa* (coisa extensa, corpo), identificada como uma divisão entre o observador e o mundo. Pallasmaa adverte, contudo, que “todos os sentidos, incluindo a vista,

⁵² *Embodied mind*, na língua original.

⁵³ “O tacto é a modalidade sensorial que integra a nossa experiência do mundo com a experiência de nós mesmos. Inclusive as percepções visuais se fundem e integram no *continuum* háptico do eu; o meu corpo recorda-me quem sou e em que posição estou no mundo. O meu corpo é realmente o umbigo do meu mundo, não no sentido do ponto de vista da perspectiva central, se não como o verdadeiro lugar de referência, memória, imaginação e integração” (Pallasmaa, 2012[2005]: 10-11).

são prolongações do sentido do tacto”, uma vez que, “os sentidos são especializações do tecido cutâneo e todas as experiências sensoriais são modos de tocar” (2012: 11). Se a visão “revela o que o tacto já conhece” (2012: 44), olhar implica tactear. Mais do que num regime óptico, a prática desta tese organiza-se num regime háptico, que se diferencia daquele que é submetido a um entendimento racional, em detrimento do corpo, dos seus sentidos, e também da memória, da imaginação.

A nossa relação com o mundo não se restringe apenas à visão, mas a todo o corpo, nas suas modalidades sensoriais, como é o caso do sentido háptico que reforça a percepção de fusão com o mundo e acrescenta à visão (óptica) um sentido *incorporado*. Para as ciências cognitivas, o sistema sensório-motor e a percepção incorporada desempenham um papel fundamental na estruturação da existência e compreensão humana. É pela noção de corpo vivido que as Ciências Cognitivas se aproximam à fenomenologia de Merleau-Ponty, ao estabelecerem uma forma de conhecimento com base na experiência, através da percepção e motricidade. Forma de conhecimento que se diferencia da compreensão da cognição como processamento de informações, e que reside na compreensão de que, antes de uma elaboração intelectual, a nossa relação com o mundo, é aquilo que vivenciamos de forma psico-biológica, como seres multissensoriais⁵⁴.

A biologia do conhecimento, cujos fundamentos epistemológicos foram estabelecidos nos anos 70, estuda a relação entre a vida e o acto de conhecer, considerando ambos como actos de criação (*poiéticos*⁵⁵). Dos estudos efetuados pelos dois *neurobiológicos chilenos*, Maturana e Varela, destaca-se a noção de

⁵⁴ Compreensão fenomenológica da percepção que se tem refletido em vários estudos contemporâneos das ciências cognitivas, como os realizados pelos biólogos chilenos Humberto Maturana (Santiago, 1928) e Francisco Varela (Santiago, 1946), e também António Damásio (Lisboa, 1944).

⁵⁵ *Poiético*, adj. Relativo ou pertencente à criação. In Grande Dicionário da Língua Portuguesa. Coordenação de José Pedro Machado (1981). Lisboa: Amigos do livro, EDITORES, LDA.. Volume IX (P.231)

autopoiesis. A *autopoiesis*⁵⁶ designa, nas ciências cognitivas, a capacidade dos seres vivos de se produzirem a si próprios. A organização molecular, constitutiva dos seres vivos, efetiva-se num processo recursivo, caracterizado pela clausura operacional, que se define como uma rede de processos em que as moléculas produzidas geram (com as interações) a mesma rede de moléculas que as produziu, mantendo a organização molecular, e pelo acoplamento estrutural ou intercepções com o meio. Por ser um processo recursivo, não significa que na autopoiesis exista uma total ausência de interação como o ambiente (envolvência), mas que ela é medida pela autonomia do sistema, ou seja, pela auto-referência, ou organização *autopoiética*. Existe, portanto, nesta organização, uma interação entre o organismo/ambiente, que é estrutural na formação dos seres vivos. Como diz Maturana, como “entes discretos, autónomos, que existem no seu viver como unidades independentes” (2004: 11), os seres vivos realizam o seu operar numa dinâmica relacional complementar, em que, nem o determinismo ambiental, nem o equilíbrio estático, são factores nos processos que lhe dão origem.

O que significa que o organismo não se constitui, nem totalmente fechado sobre si mesmo, nem é exclusivamente determinado pelo ambiente externo, como acontece num esquema casual ou processo linear: estímulo-resposta, mas na dupla relação, admitindo possibilidades de diferentes respostas. Como unidades autónomas, que realizam individualmente todos os fenómenos biológicos, os seres vivos (organismo) vivem num nicho ecológico⁵⁷ (envolvência) donde emergem mutuamente. Na teoria de *autopoiesis* (cujo desenvolvimento não cabe no domínio desta tese) o que importa caracterizar é uma nova forma de interação mediada pela autonomia do sistema, ou seja, a

⁵⁶ “O antecedente directo da gestação [da noção] de *autopoiesis* é o texto de Maturana, escrito nos meados de 1969, originalmente titulado *Neurophysiology of cognition*” (Varela, 2004[1994]: 42). In MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (1994[2004]. *DE MÁQUINAS Y SERES VIVOS. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria com a Editorial Lumen.

⁵⁷ Humberto Maturana in *Congresso Futuro 2017 - Origen de la vida en La Tierra*. Chile, Janeiro de 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=P29_moC9nqw
 consultado em 1 de Maio 2018

partir de si, onde o domínio cognitivo não se constitui, nem internamente, num modo que leva ao solipsismo, nem externamente, como se passa com o pensamento representacional tradicional, mas numa história de interação (Maturana, Varela, 2004: 56).

A noção de *autopoiesis*, apesar de ser uma teoria de organização celular⁵⁸, percebe-se nos seus pontos de contacto com a noção de reversibilidade dos sentidos em Merleau-Ponty. Como foi referido, na noção de *quiasma* de Merleau-Ponty (1964), a experiência constitui-se na relação entre o “fora de si” — do vidente ao visível e o “em-si-mesmo” — do tangível ao corpo que toca. Sendo que nas ciências cognitivas retoma-se a noção de *experiência* vivida para inscrever o conhecimento corporal na aprendizagem, isto é, ação atribuidora de sentido. O mundo que aparentemente está antes da reflexão, não está separado de nós. Antes da reflexão existe uma experiência que é independente dessa reflexão — um espaço que ao mesmo tempo revela uma separação (entre o eu e o mundo) dá-lhe continuidade. Segundo Merleau-Ponty, essa abertura revela uma via intermédia um “*entre-deux*”, que se percebe como um espaço-tempo relacional e que tem sido ignorado pela ciência — como é referido em *A Mente Corpórea*, quando se lê que “o observador para um físico do século XIX é muitas vezes representado como um olho descorporalizado observando objectivamente o desenrolar dos fenómenos ” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 25) ou, no princípio da indeterminação da mecânica quântica que é muitas vezes utilizado para defender um tipo de subjectivismo no qual a mente “constrói” o mundo por si própria (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 26). A nova ciência da cognição, que faz da cognição o próprio tema científico, afasta-se destas duas posições em que o observador é descorporalizado e a mente separada do mundo.

O cientista cognitivo, que indaga sobre as origens da cognição, reflete sobre a mente e sobre o mundo a partir de uma ideia de encontro e não como

⁵⁸ Noção que, igualmente, pode ser realizada em muitos outros domínios “com classes distintas de componentes, e dar origem assim a muitas classes distintas de sistemas [mas] nos quais a *autopoiesis* é incidental e não definidora” (Maturana, 1994[2004]: 18). In MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (1994[2004]. *DE MÁQUINAS Y SERES VIVOS. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria com a Editorial Lumen.

separação. “As mentes despertam num mundo”, (...) “acordamos para nós próprios e para o mundo que habitamos” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 25). Nesse círculo, “refletimos sobre o mundo que não é feito, mas encontrado e, no entanto, é também a nossa estrutura que nos permite refletir sobre esse mundo” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 25). Desde esse círculo, Francisco Varela determina que a cognição depende da experiência que acontece na acção corporal. Uma abordagem que se distancia de uma compreensão da cognição enquanto um processamento de informações, pensamento organizado na “noção de *input-output*” (informação-comportamento) — que faz do organismo um sistema de processamento de informação (Maturana, Varela, 2004: 56) —, e que se aproxima à ideia de reciprocidade histórica. História de interações que se constitui entre um sistema autónomo de organização *autopoietica* e o organismo/ambiente, onde a estrutura do organismo faz adaptações sem perder as relações da organização. Nessa concomitância, constitui-se a possibilidade de organização do conhecimento que, como foi referido, não se faz no solipsismo, nem na representação, mas através da sensação, percepção e movimento do organismo no mundo, isto é, por aquilo a que Varela denomina de enação⁵⁹.

A enação é um “neologismo, inspirado do inglês corrente em vez do grego como é a *autopoiesis*” e que se usa “no sentido de fazer emergir” (Maturana, Varela, 2004: 56) o conhecimento que, segundo Varela, é criação - expressão da autonomia do organismo (e não representação). O fenómeno de conhecer, emerge da corporalidade, na relação sujeito/contexto, vinculado aos processos sensório e motor e à percepção (Maturana, Varela, 2004: 57). Como se explica em *A Mente Corpórea* (2001:21), esta nova abordagem da cognição - constitui-se, como já foi dito, próximo aos estudos da percepção de Merleau-Ponty e à noção de experiência *vivida*. Na enação (organização do conhecimento através da acção corporalizada do organismo no mundo) o corpo e o cérebro interagem. Como exemplo dessa interação, *A Mente Corpórea* analisa a cor como “paradigma de um domínio cognitivo que não é nem preestabelecido nem

⁵⁹ Em inglês, *enaction*, ou a partir da expressão espanhola *en acción*.

representado, mas antes experiencial e actuado”, onde se explica que a categorização da cor, na sua globalidade, depende de uma hierarquia emaranhada de processos perceptuais e cognitivos, alguns específicos da espécie e outros específicos da cultura, o que significa que as categorias de cor não estão num mundo preestabelecido, independente das nossas capacidades perceptuais e cognitivas (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 224). Explicam, ainda, os autores de *A Mente Corpórea*, que o facto da cor não ser preestabelecida, não significa, contudo, “que não possa exhibir universais ou que não possa prestar-se a uma análise rigorosa pelos diversos ramos da ciência” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 225). Com este exemplo, faz-se notar que, a “externalidade da operação cognitiva e a fenomenologia da experiência vivida” integram o “começo de uma nova ciência bio-fenomenológica” (Maturana, 2004: 57) que se estende a novos programas de investigação, sejam redes de linfócitos, à forma como se deslocam os insectos ou imagens cerebrais.

Como diz António Damásio, “o cérebro e o corpo encontram-se indissociavelmente integrados por circuitos bioquímicos e neurais reciprocamente dirigidos de um para o outro” (1995: 103). Na perspectiva enativa ou actuacionista⁶⁰, integrada na denominada cognição situada, a cognição — que é guiada pela sensação, percepção e movimento —, é percebida num sentido abrangente como “construção de uma história de acoplamento estrutural que produz um mundo” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 269), estando, portanto, intrinsecamente ligada às histórias *vividas*, ou seja, que se constroem a partir de si, num movimento de adução (sentido de “dentro para fora”). Uma forma de conhecer que se afasta de uma reflexão abstrata e distante da existência corporal, ligada à representação, numa perspectiva cognicista. O mundo que conhecemos não é representação do mundo, mas é onde actuamos por intermédio da nossa história de acoplamento estrutural. Na circularidade, o “ambiente exterior aos organismos é tornado interno por assimilação psicológica ou biológica” e o “estado interno é externalizado através de produtos e de comportamentos que seleccionam e organizam o mundo circundante” (Varela, Thompson, Rosch; 2001: 259). Nesta noção de acoplamento se inscrevem

⁶⁰ *Enactive View* (Varela, Thompson, Rosch, 2001[1991]).

histórias únicas. Como sistema vivo e autónomo significa que tudo o que acontece nos seres vivos, seja na sua dinâmica relacional (organismo/meio), seja na sua dinâmica interna (auto-organização), diz respeito aos próprios seres vivos, e que surge como ocorrência ou continuação de si mesmos.

Tantos s trabalhos *Desenhos Tácteis* (2012), como todos os que foram referidos, desenvolvem-se numa relativa independência da actividade escolhida para a sua concretização. Constituem-se como acção incorporada ou numa perspectiva enativa, que convoca e remete para o sistema sensório-motor, na constante aproximação do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o mundo. Nessa acção, que se desenvolve num duplo movimento entre espaço/corpóreo e espaço/exterior, entre matéria e a mente, realiza-se um entretecimento activo que é uma forma de produzir o sujeito e o mundo. Um modo de produzir conhecimento, cujo processo se constrói no domínio háptico. Experiência vivida que se constituiu não a partir daquilo que é dado, mas no próprio dado, na intencionalidade ou atenção/consciente de ser-e-estar-no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação que agora se conclui, realizou-se na experimentação e análise de uma prática artística própria, cujo principal objectivo foi o de investigar o seu processo criativo na forma como este se organiza e no conhecimento que produzir. A partir do entendimento de que aquela prática se organiza como um modo de aproximação e conexão entre sujeito/outro/mundo, desenvolveu-se uma reflexão sobre o entretecimento e a acção de entretecer, enquanto movimento que se sistematiza na sucessão dos gestos que se repetem. Primeiro no campo da tecelagem, como produção de artefactos, enquadrada nos comportamentos biológicos, de onde a actividade de tecelagem é originária. Depois em outros contextos, como foi o caso da dramaturgia e poesia grega, em que o significado da acção de entretecer se encontra associada ao poder de criação, tanto do universo, como da vida humana. Sendo que neste contexto, se consideraram os mitemas vinculados ao mito Penélope, cuja prática de tecer-e-destecer é utilizada como estratégia de organização da experiência e de criação do tempo. Pelas similitudes encontradas entre esta prática e as intenções, processos e reiteraões no campo artístico, tomou-se aquela prática fundadora da figura de Penélope, como paradigma do entretecimento processo criativo que articula a prática artística que se experimentou e analisou. Ao refletir sobre: a relação entre sujeito e contexto — que no mito de Penélope corresponde ao meio histórico e cultural e à contingência da espera; a maneira de fazer (de Certeau, 1980) que efectiva essa relação — que correspondendo no mito de Penélope à *métis*; e ainda, sobre os resultados desse procedimento — que no mito de Penélope corresponde à tessitura; desenhou-se o plano da tese que se objectivou — inscrita numa prática artística específica —, no estudo do entretecimento como processo criativo no campo da arte; na reflexão da sua pertinência como estratégia artística; e na reflexão sobre o conhecimento produzido a partir dessa prática. Retomando a estrutura que organizou o índice, expõem-se os resultados da investigação.

Sob o título *O Processo de Entretecer*, capítulo onde se refletiu sobre os movimentos e ações que organizam a prática artística da tese, definiu-se a sistematização na repetição dos movimentos corporais e gestuais, tomados para a sua concretização, como criação de uma dinâmica generativa que se percebe com valor processual, mais do que de representação de um objecto pré-

concebido. Dinâmica que possibilita o novo, surgido daquilo que precede, numa ideia de criação contínua e renovada (construindo o devir), reiterada na relação caos-germe (Deleuze, 1981) que estrutura um mecanismo de (des)organização da prática artística.

Determinou-se que, a sistematização intrínseca ao impulso da repetição, é uma acção incorporada, que se assume enquanto função diagramática, não formal (Deleuze, 1981), no sentido em que não se objectiva na produção de um objecto pré-definido, mas no processo da sua formação; revela-se também no seu sentido háptico, enquanto um movimento triplo de acção/sensação/percepção no qual se formam as obras.

Considerou-se que aqueles movimentos sistematizados, que inscritos na prática artística, são traços a-significantes de sensações (Deleuze, 2011) que actuam na matéria não formada, a qual comporta singularidades ou hecceidades (Deleuze, Guattari, 1890), fazendo emergir as obras como “factos” e “formas sensíveis”. Movimentos que, pela sua dinâmica repetitiva e generativa, foram aproximados aos movimentos próprios das actividades têxteis e que, como na tática atribuída à figura de Penélope, se desligam da finalidade de criação objectual dos tecidos.

Classificaram-se os movimentos, desligados da primeira finalidade da criação de tecidos, como “comportamento restaurado” (Schechner, 1985) ou “gestos fingidos” (Almeida, 2007) com os quais se organiza a prática artística da tese.

Precisou-se que os movimentos, sendo comportamento duas vezes realizado, são *performativos* e que são usados como gerador de um campo englobante de relações, criador de um espaço-tempo onde se entretecem sujeito/o outro/o mundo e se constroem subjectividades.

Sob o título *A Produção do Acto de Entretecer*, refletiu-se sobre o acto de entretecer gerado por aqueles movimentos *performativos* e as produções do entretecimento, processo critivo da prática artística da tese.

Mostrou-se que, os movimentos *performativos* do acto de entretecer inscrevem-se na prática artística como estratégia processual levada a cabo pelo sujeito/autor de forma a criar um espaço de relação entre o sujeito e o mundo. Concepção que se ligou à noção de quiasma que, segundo Merleau-Ponty

(1964), é entrelaçamento ou cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, que explica a existência humana na dupla conexão do vidente ao visível (fora de si que entrelaça) e em-si-mesmo, (por isso reflexiva), ou seja, do tangível ao corpo que toca (que se entrelaça ao entrelaçar).

Mostrou-se que a prática artística instaura de modo consciente e intencional, o movimento através da sistematização das ações ou gestos que se repetem. Considerou-se que o ritmo que emerge dessa sistematização adquire valor de ritornelo (Deleuze, Guattari, 1980) de onde emerge uma força centrífuga que se abre ao devir, e outra centrípeta, percebida na própria repetição dos gestos que se dirige sobre si, sendo, nesse sentido, reflexiva.

Definiu-se que esses movimentos se organizam como um entretecimento em processos de des-re-territorialização. Movimentos que são de entrada e saída, que relacionam as matérias de expressão (físicas e imateriais) numa certa organização, constituindo um domínio sempre em transformação.

Determinou-se que esses movimentos territorializantes forjam um tempo distinto do tempo cronológico que se apresenta à consciência imediata no momento da acção. Relacionou esse tempo com a noção bergsoniana de duração — percebido como tempo sem “a capa mais superficial de factos físicos que se empregam como reguladores” (Bergson, 1977). Refletiu-se sobre esse tempo como construtor de um espaço relacional que é simultaneamente autorreferencial, que se efectiva na ligação do sujeito consigo próprio, e *heterorreferencial*, do sujeito com o outro e o mundo.

No último ponto da investigação, precisa-se que a prática artística se desenvolve no domínio háptico, logrado na cooperação da cinestesia e do tacto, que decorre da acção, da sensação e percepção. Sendo que nesse entretecimento se funda ou cria a experiência vivida e se formam os factos (realidades isoladas) e as formas sensíveis que se constituem como obra.

Como foi referido, na teoria da *autopoiesis*, a autorreferencialidade é compreendida não como espaço fechado, sob ausência de interações, mas como espaço circunscrito (autorreferencial) que se forma a partir das transições contínuas que se operam entre o sujeito autor e o seu contexto – relação que se desdobra entre actual e histórico, e que se co-determinam. Nessa perspectiva, defende-se que é o próprio sujeito que constrói o seu mundo a partir da dinâmica

do viver contínuo e interactivo. Condição que determina a abordagem cognitiva como *conhecimento incorporado*, isto é, um conhecimento (de si, do outro e do mundo) criado na experiência vivida, no ser-e-estar-no-mundo, onde não se distinguem o sujeito-objecto, o mundo das coisas e o mundo da mente.

Dessa teoria enfatizou-se a noção de enação ou actuação que defende que acção é guiada perceptualmente e que as estruturas cognitivas emergem de padrões sensoriomotores recorrentes. O que determina que a acção — guiada pelas capacidades sensoriomotoras individuais e inserida no contexto biológico, psicológico e cultural, produz um conhecimento incorporado e que a actuação é uma forma de cognição. Conhecimento que é produzido não a partir do dado, mas no próprio dado em que o organismo (cérebro-corpo) e o ambiente estão implicados, co-determinados ou mutuamente especificados, na variação contínua e aberta do acoplamento estrutural entre as duas variáveis.

É nos limites destas questões que se formula a noção de entretecimento e que esteve na origem desta tese. É também enquanto acção *performativa* de entretecer que a prática artística experimentada e analisada se desenvolve numa abordagem enativa ou actuacionista, na qual se produz um conhecimento incorporado. Reconhecer a sua pertinência como estratégia artística implica refletir sobre a natureza do conhecimento produzido na sua razão prática. Na sua condição de investigação em arte — realizada no estudo do processo criativo de uma prática artística, que é própria, centrada na criação de relações sujeito/outro/mundo—, o trabalho constitui uma contribuição, a partir da experiência vivida, para a discussão sobre as formas que o conhecimento adquire enquanto conhecimento incorporado e relacional. Ainda por essa razão, a tese prolonga-se na organização de uma exposição demonstrativa do processo criativo estudado, gerando um espaço relacional entre a artista e o seu meio, abrindo possibilidades de mediação entre sujeitos e contextos, actuais e passados. Pensar o entretecimento como método e manifestação artística, conhecimento e dispositivo de produção de conhecimento subjetivo, nas suas múltiplas formas mediais e processuais, é a base para constituir um instrumento de conhecimento artístico como factor de desenvolvimento social baseado no reconhecimento mútuo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAKANOWICZ, Magdalena (2008). *Fate and Art*, Monologue. Skira.

ÁBALOS, Iñaki (2013[2001]). *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. Tradução de Alícia Duarte Penna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

ABREU, Conceição (2012). *Viagens. Da Fotografia como possibilidade de Lugar*. Mestrado em Arte Multimédia, Especialização em Fotografia. Dissertação orientada pela Professora Doutora Fernanda Maio. Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-artes.

AGAMBEN, Giorgio (2008[1996]). “Notas sobre o gesto”. In *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Revisão de Fernando L. Nicastro Honesko. (pp. 9-14). Publicado originalmente in AGAMBEN, Giorgio (1996); *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

ALBERS, Anni, (1974[1963]). *On Weaving*. Londres: Studio Visa Publishers.

ALVELOS, Heitor (2005). “Empatia numa era de mediação”. In Catálogo da Exposição Live Transmission Macau. Publicado pelo Museu Arte de Macau. República Popular da China em coordenação coma Exposição individual O’Hara.

<https://www.yumpu.com/pt/document/view/35347664/heitor-alvelos-morgan-ohara>

Consultado em 27 de Agosto de 2018

AFONSO, Nadir (2008). *Face a Face com Einstein*, Lisboa: Editor Chaves Ferreira, 2008.

ALMEIDA, Paulo Luís Ferreira de (2008). *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica*. Análisis de los mecanismos de transferencia-de-uso entre distintos campos performativos. Tesis Doctoral. Director da Tese: Doctor D. Julián Irujo. País Basco: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes.

ARMSTRONG, David F; STOKOE, William C; SHERMAN, Wilcox (1995). *Gesture and Nature of Language*. Nova Iorque/Melbourne: Cambridge University Press.

ARENDT, Hannah (2007 [1958]). *A Condição Humana*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

AUSTIN, John Langshaw (1990 [1959]). *Quando dizer é fazer: palavras e ação*.

Tradução de Danilo Marcondes de Sousa Filho. Porto Alegre: Artes Médicas.

In: <http://pt.scribd.com/doc/132533146/AUSTIN-J-L-Quando-dizer-e-fazer>

Consultado em 13 de Maio de 2015.

AUSTIN, John Langshaw (1962[1951]). *How to do Things With Words*. Oxford at the Clarendon Press.

http://pubman.mpg.de/pubman/item/escidoc:2271128:3/component/escidoc:2271430/austin_1962_how-to-do-things-with-words.pdf

Consultado em 4 de Setembro de 2018.

AUSTIN, John Langshaw (1961). *Philosophical papers*, Londres, Oxford University Press, Universal Digital Library. (Performative Utterances: pp. 220-239).

<https://archive.org/details/philosophicalpap013680mbp>

Consultado em 27 de Agosto 2018.

BARRAQUINI, Noella; LAFFITTE, Jaqueline. (2007[2000]). *Dicionário de Filósofos*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: EDIÇÕES 70, Lda.

Barthes, Roland (1981[1980]). *A Câmara Clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, Lda.

BARTHES, Roland (1987[1973]). *O Prazer do Texto*. Tradução: J. Guinsburg; Revisão: Alice Kyoko Miyashiro; Produção: Plínio Martins Filho; Capa: A. Lizárraga. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A. (pp. 81-82).

BATESON, Gregory (1986[1979]). *Mente e Natureza*. Tradução de Cláudia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gerpe. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves S.A.(p.8).

BENYUS, Janine M. (2012[1997]). *Biomímesis. Cómo la ciencia innova inspirándose en la naturaleza*. Biblioteca Del Coron.

BERGER, John (2003[1980]). *Sobre o Olhar*. Tradução de Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

BERGSON, Henri (2016[1977]). *Bergson: Memoria y Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

CARERI, Francesco (2014[2002]). *Wascares – El Andar Como Prática Estética*. Prefácio de Gilles A. Tiberghien. Tradução de Maurici Pla. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

CLANCEY, W. J. (1997). *Situated cognition: on human knowledge and computer representations*. Cambridge University Press.

CELANT (ed.), *Arte Povera*, Milão, 1969. Traduzido como *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londres, 1969, pp.225-30. In, HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.). (2003[1992]). *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, 2nd Edition. Reino Unido: Blackwell Publishing.

CERTEAU, Michel de (1990 [1980]). *A Invenção do Cotidiano-Artes de Fazer*. Tradução de Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes.

<https://gambiarre.files.wordpress.com/2010/09/michel-de-certeau-a-invinc3a7c3a2o-do-cotidiano.pdf>

Consultado em 9 de Maio de 2018

CRARY, Jonathan 2017[1990]). *Técnicas do Observador*. Prefácio de Delfim Sardo. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.

Dahan, Alexis (2016). *Giuseppe Penone – interview*. Purple Fashion magazine: F/W 2016. Issue 26.

https://static1.squarespace.com/static/5a6778e6cf81e06db6b852b5/t/5a67e7c29140b7f627190290/1516758979193/PRPL-giuseppe_penone_by_alexis_dahan.pdf

Consultado em 4 de Setembro de 2018

DAMÁSIO, António (1995[1994]). *O Erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, LDA.

DAMÁSIO, António (2018[2017]). *A Estranha Ordem das Coisas. A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.

DEZCALLAR, T.S. (2012). *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas*. Barcelona, Espanha. Tese de Doutoramento. Universidad Autónoma de Barcelona.

In <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96819/tds1de1.pdf>

Consultado em 12 de Julho de 2018

DELEUZE, Gilles (2000[1968])a. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Prefácio de José Gil. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2000[1980]). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. S. Paulo: Editora 34. (pp. 10-36).

DELEUZE, GUATTARI (1997 a [1980]). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.4*. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. S. Paulo: Editora 34. (pp.100-149).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997[1980]). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.5*. Tradução Eeter Pál Pelbart e Janice Caiafa. S. Paulo: Editora 34. (pp. 157-189).

DELEUZE, Gilles (2011[1981]). *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

DELEUZE, Gilles (1997[1993]). *Crítica e Clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34. Ponto 9. O que as crianças dizem (Pp. 73 – 79).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques (2001[1995]). *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ed. Ediouro Publicações. (p. 22).

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre (1974). *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*. Paris : Flammarion. (P. 317 in-8º, index (Nouvelle Bibliothèque Scientifique).

DEWEY, John (2008[1934]). *El Arte como Experiencia*. Tradução e prólogo de Jordi Claramonte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

<http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>

Consultado em 4 de Setembro de 2018

DOCTORS, Marcio (2007). *Anna Maria Maiolino, Portofólio*. Brasil Artes Plásticas. São Paulo: Editora J. J. Carol.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001). Rio de Janeiro, ed. Objetiva, p.1168.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015[2000]). *Diante do Tempo. História da arte e anacronismos da imagem*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008[2006]). *El Bailaor de Soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valencia: PRE-TEXTOS. (Pp: 20-45).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000[2009]). *Ser crânio. Lugar, contacto, pensamento, escultura*. Tradução de Rosario Ibañes. Valladolid: cuatro, ediciones.

DUBOIS, Philippe (2008[1990]). *El Acto Fotográfico y Otros Ensayos*. Tradução de Victor Goldstein. Buenos Aires: la marca editora.

DUMITH, Denise de Carvalho (2012). *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon*. Capítulo I, ponto 2. Penélope: Desdobramento Mimético da Personagem Épica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação

em Letras - Área: Estudos de Literatura. Especialidade: Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana – Linha de Pesquisa: Literatura, Imaginário e História. (Pp.27-57).

<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?value=Dumith%2C+Denise+d+e+Carvalho&type=author>

Consultado em 8 de Maio de 2018

ELIADE, Mircea (1992 [1957]). *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, cap. I, pp. 17-37, cap. II, p. 51.

ELIADE, Mircea (1967). *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadamarra, Madrid.

FRAYLING, Christopher (1993/4). Research in Art and Design. Royal College of Art Research Papers. Volume 1 Number 1. Londres. U.K.

FLUSSER, Vilém (1994[1991]). *Los Gestos, Fenomenologia y Comunicación*. Tradução de Claudio Gancho. Barcelona: Editorial Herder. (pp. 49-67).

FRIED, Michael (1967). *Arte e Objetividade*. Tradução de Milton Machado. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n.9, 2002.

FRIED, Michael (2000 [1980]). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Tradução de Amaya Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa (109). (Pp. 23-89).

FRIED, Michael (1988). *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press.

FRIED, Michael (2008 [2006]). *Absorto na Ação*. In, Why photography matters as art as never before. Tradução de Joaquim Toledo Jr. New Haven: Yale University Press. Cap. 7. Publicado originalmente na revista Artforum em Setembro de 2006 GIL, José (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D' Água Editores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

<https://pt.scribd.com/document/367324902/GALARD-Jean-A-beleza-do-gesto-pdf>

Consultado em 27 de Agosto de 2018

GRAY, Carole; MALINS, Julian (2004[1988]). *A Guide to the Research Process in Art and Design*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Grande Dicionário da Língua Portuguesa. Coordenação de José Pedro Machado (1981). Lisboa: Amigos do livro, EDITORES, LDA.

GRENIER, Catherine; PENONE, Giuseppe; RIMMAUDO, Annalisa (2004), CATÁLOGO, *Giuseppe Penone*. Barcelona: Fundación “la Caixa”.

GOLDBERG, RoseLee (2012[1978]). *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes. Adaptação e revisão Orfeu Negro. Lisboa: Orfeu Negro.

GOMES, Renata de Mendonça Espinheira (2016). *O desenho, o desenhar e o ensino da arquitectura através da corporalidade*. Arquiteturaevisita. Vol.12, n.1, p.36-47, jan/jun 2016.

<http://www.redalyc.org/html/1936/193650063004/>

Consultado em 12 de Julho de 2018.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) (2003[1992]). *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, 2nd Edition. Reino Unido: Blackwell Publishing.

HASEMAN, Brad (2007[2006]). *A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*(no. 118): pp. 98-106. Tradução: Marcello Amalfi.

INGOLD, Tim (2015[2007]). *Líneas, una Breve Historia*. Tradução Carlos Garcia Simón. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A.

INGOLD, Tim (2012). *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. University of Aberdeen - Escócia Horiz. antropol. vol.18 no.37 Porto Alegre Jan./June 2012

<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>

Consultado em 4 de Abril 2018.

JOHN LANGSHAW AUSTIN E A VISÃO PERFORMATIVA DA LINGUAGEM.

In DELTA vol.18 no.1 São Paulo 2002.

In:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=pt&tlng=pt

Acesso em 4 de Setembro de 2018.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nova Iorque: Basic Books.

JOHNSTONE, Stephen (2008). *The Everyday. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: The MIT Press.

KRAUSS, Rosalind E. (1984[1979]). *Sculpture in the Expanded Field*. Originalmente publicado no número 8 de Outubro, na primavera de 1979 (31-44). Este texto também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press.

KRAUSS, Rosalind E. (2009[1985]). *La Originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Versão espanhola de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial.

KRAUSS, Rosalind E. (2002[1990]), *Lo Fotográfico, Por una Teoría de los Desplazamientos*. Tradução de Cristina Zeich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

LESSA, Fábio de Sousa (2011). *Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica*. Faculdade de Letras de Coimbra, Instituto de Estudos clássicos. Vol. LXIII 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/22918/6/Humanitas63_artigo7.pdf?ln=pt-pt

Consultado em 4 de Setembro de 2018

MARGALIT, Tamar (2017). Magdalena Abakanowicz's "*Magical Things*" at the Museum of Modern Art.

https://post.at.moma.org/content_items/1065-magdalena-abakanowicz-s-magical-things-at-the-museum-of-modern-art

Consultado em 4 de Setembro de 2018

MATURANA, Humberto (1991). "The origin of the theory of autopoietic systems", in Fischer, H. R. (ed.), *Autopoiesis. Eine Theorie im Brennpunkt der Kritik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

MATURANA, Humberto; MPODOZIS MARÍN, Jorge (1992). *Origen de Las Especies por medio de la Deriva Natural o La diversificación de los linajes a través de la conservación y cambio de los fenotipos ontogénicos*. Departamento de Biología, Facultad de Ciencias. Universidad de Chile. Publicação ocasional nº 46/1992. Museu Nacional de História Natural.

http://www.mnhn.cl/613/articles-5281_archivo_01.pdf

Consultado em 4 de Setembro de 2018

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (2004[1994]. *De Máquinas y Seres Vivos. Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria com a Editorial Lumen.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994[1945]). *Fenomenología de la Percepción*. Tradução de Jem Cabanes, tradução cedida por Ediciones Península. Barcelona: Editorial Planeta – De Agostini, S.A..

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999[1945]). *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes

MERLEAU-PONTY, Maurice (2003[1964]). *O Visível e o Invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, Revisão: Pérola de Carvalho,

Luiz Henrique Lopes dos Santos e Ricardo Terra. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A..

MERLEAU-PONTY, Maurice (2013[1964]). *El Ojo y el Espíritu*. Prefácio de Claude Lefort. Tradução de Alejandro del Río Hermann. Madrid: Editorial Trotta, S.A..

Mora, Gilles (2007). *La Photographie Américaine 1958-1981, The Last Photographic Heroes*. Paris: Éditions du Seuil.

PALLASMAA, Juhani (2012[2009]). *La Mano que Piensa. Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Tradução de Moisés Puentes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

PALLASMAA, Juhani (2012[2005]). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Prólogo de Steven Holl. Tradução de Moisés Puentes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

PEREC, Georges (2014[1975]). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Tradução de Maurici Pla. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL..

PROVIDÊNCIA, Francisco (2012). *Genitálias: desenhos de Conceição Abreu*. Conferência: Desenho na Universidade Hoje. Encontro Internacional sobre Desenho, imagem e investigação. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

QUEIROZ, João Paulo (2017). *cem vezes uma árvore*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *O que significa "Estética"*. Tradução de R. P. Cabral.

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/6137/4246>

Consultado em 15 de Agosto de 2018

RANCIÈRE, Jacques (2009[2000]). *A Partilha do Sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo. EXO experimental org. ED.34.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RICOEUR, Paul (1997[1978]). *Tempo e Narrativa*. Tomo III. 3. Arquivos, documentos, rastro. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas. SP: Papirus. (pp.197-216).

ROTTNER, Nadja; Weibel, Peter (2006). *GEGO 1957-1988. Thinking the Line*. Alemanha: Hatje Cantz Verlag.

(org.) TATAY, Helena (2012). *Anna Maria Maiolino*. Tradução de Claudio Alves Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1998); *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*. Rotterdam: Witte de With.

SEARLE, John (1994[1969]). *Actos de habla; ensayo de filosofía del lenguaje*. Traducción de Luis Valdés Villanueva, Editorial Cátedra, Colección Teorema, Madrid.

<https://www.textosenlinea.com.ar/libros/Searle%20-%20Actos%20de%20Habla.pdf>

Consultado em 4 de Setembro de 2018

SEARLE, John (1979 [1994]). *Expressão e Significado. Estudos da teoria dos actos da fala*. Tradução de A. Cecília G. Camargo e A. Luiza M. Garcia. São Paulo: Martins Fontes.

SENNETT, Richard (2009 [2008]). *El artesano*. Tradução de Marco Aurelio Galmarine. Barcelona: Editorial ANAGRAMA, S.A..

<http://iupa.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2016/06/Sennett-richard-el-artesano.pdf>

Consultado em 9 de Maio de 2018

SERRES, Michel (2001[1985]). *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

SCHECHNER, Richard (1985). Between Theater and Anthropology. "Restoration of Behavior". University of Pennsylvania Press. Capítulo 2.

SCHECHNER, Richard (2003[1985]). "O que é Performance?" In, O Percevejo, revista de teatro, crítica e estética. Ano II. Nº 12. Tradução de Dandara. Rio de

Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. UNIRIO.

SCHMIDT, Joel (2012 [1985]). Dicionário da mitologia grega e romana. Tradução de João Domingos, revisão de Marcelino Amaral. Lisboa: EDIÇÕES 70, Lda., p. 194.

SONTAG, Susan (1990). *On Photography*. Nova Iorque: Anchor Books Doubleday.

SONTAG, Susan (2010[1973]); *Sobre la fotografía*. Tradução de Carlos Gardini. Barcelona: Debolsillo, Contemporánea.

TAYLOR, Diana, New York University (2013[2003]). “Actos de Transferência”, in O arquivo e o repertório. Traduzido por Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG.

TAYLOR, Diana (2011). “Performance, teoria Y prática”. In, TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (eds.), *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE, Instituto Hemisfério de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor (2001[1991]). *A Mente Corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Tradução Joaquim Nogueira Gil, Jorge de Sousa. Lisboa: Instituto PIAGET.

VOLK, Tyler (1995). *Metapatterns. Across Space, Time, and Mind*. Nova Iorque: Columbia University Press.

WILSON, Frank R. (2002[1998]). *La mano: de como su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Tradução de Jaime Gavaldá. Barcelona: Tusquets Editores S.A.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÍNDICE VISUAL

Fig. 1 – <i>As Moiras: Cloto</i> . Fresco de 135-140	34
Fig. 2 – <i>O Triunfo da Morte, ou os 3 Destinos</i> . Tapeçaria flamenga. Provavelmente Bruxelas (1510-1520)	34
Fig. 3 – Conceição Abreu, <i>Jardins de Água</i> (2003)	48
Fig. 4 – Conceição Abreu, <i>Exposição Jardins de Água</i> (2003)	49
Fig. 5 – Momentos do processo de construção dos trabalhos <i>Jardins de Água</i> (2003)	51
Fig. 6 – Conceição Abreu, <i>Jardins de Água</i> (2003)	54
Fig. 7 – Construção do pano (esquema)	56
Fig. 8 – Várias técnicas de entrelaçamento ortogonal e não ortogonal	57
Fig. 9 – Conceição Abreu, <i>Within</i> (2006-07)	62
Fig. 10 – Conceição Abreu, <i>Ninho #1</i> (2006)	64
Fig. 11 – Conceição Abreu, 16 desenhos (da série <i>Ninhos</i>) (2006)	66
Fig. 12 - Momentos do processo de construção dos trabalhos <i>Ninhos</i> (2006)	67
Fig. 13 – Conceição Abreu, <i>Ninho #3</i> (2006)	69
Fig. 14 – Conceição Abreu, <i>Entretempos</i> (2012)	70
Fig. 15 – Conceição Abreu, <i>Entretempos</i> (2012)	70
Fig. 16 – Giuseppe Penone, <i>Cedro di Versailles</i> [Cedro de Versailles] (2000-2003)	72
Fig. 17 – Giuseppe Penone, <i>Cedro di Versailles</i> (2000-2003)	73
Fig. 18 – Conceição Abreu, <i>Do-redo-undo</i> (2014) e <i>(un)Doing</i> (2014)	78
Fig. 19 - Momentos do processo de construção dos trabalhos <i>Do-redo-undo</i> (2014) e <i>(un)Doing</i> (2014)	79
Fig. 20 - Momentos do processo de construção dos trabalhos <i>Do-redo-undo</i> (2014) e <i>(un)Doing</i> (2014)	80
Fig. 21 – Conceição Abreu, <i>Do-redo-undo</i> (2014)	81
Fig. 22 – Conceição Abreu, <i>(un)Doing</i> (2014)	82
Fig. 23 – Magdalena Abakanowicz, <i>Yellow Abakan</i> (1967-68)	84
Fig. 24 – Exposição colectiva <i>Making Space:</i> <i>Women Artists and Postwar Abstraction</i>	85
Fig. 25 – Conceição Abreu, <i>Desenhando nas entrelinhas</i> (2017)	88
Fig. 26 - Esquema expositivo da performance <i>Desenhando nas entrelinhas</i> (2017)	90

Fig. 27 - Esquema expositivo da performance, <i>Desenhando nas entrelinhas</i> (2017)	90
Fig. 28 – Conceição Abreu, 37 fotografias que integram o vídeo <i>Entrelinhas</i> (2017)	92
Fig. 29 – Conceição Abreu, <i>Desenhando nas entrelinhas</i> (2017)	94
Fig. 30 – Gosia Wlodarczak, <i>Within</i> (2008)	95
Fig. 31 – Morgan O’Hara, <i>Live Transmission Macau:</i> <i>Lou Lim loc park</i> (2010)	97
Fig. 32 – Morgan O'Hara, <i>Live Transmission</i> <i>Performative Drawing</i> (2002)	98
Fig. 33 – Conceição Abreu, <i>Lugares</i> (2013)	109
Fig. 34 – Conceição Abreu, <i>Lugares</i> (2013)	110
Fig. 35 – Conceição Abreu, <i>Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do</i> <i>Lugar exacto para um Ponto de Fuga</i> (2012) – Instalação	112
Fig. 36 – Conceição Abreu, <i>Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do</i> <i>Lugar exacto para um Ponto de Fuga</i> (2012)	114
Fig. 37 – Conceição Abreu, <i>Percorrendo a Linha do Horizonte à procura do</i> <i>Lugar exacto para um Ponto de Fuga</i> (2012) – Fotografia	116
Fig. 38 – Ed Ruscha, <i>Every Building on Sunset Strip</i> (1966)	118
Fig. 39 – Ed Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1963)	119
Fig. 40 – Conceição Abreu, <i>Entre Nós</i> (2015)	124
Fig. 41 – Conceição Abreu, <i>Entre Nós</i> (2015)	127
Fig. 42 – Conceição Abreu, <i>and around... and around... and around...</i> (2015)	129
Fig. 43 – Conceição Abreu, <i>Be around, leave your trace</i> (2016)	133
Fig. 44 - Esquema expositivo do Vídeo-Instalação <i>Be around, leave your trace</i> (2016)	134
Fig. 45 – Conceição Abreu, <i>Be around, leave your trace</i> (2016)	136
Fig. 46 – Conceição Abreu, <i>and around... and around... and around...</i> (2016)	138
Fig. 47 – Johannes Vermeer. <i>De Kantwerkster</i> (A Rendilheira), (1669-1670)	140

Fig. 48 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin, <i>Enfant au tonton</i> (O rapaz do pião), ou <i>Retrato de Auguste-Gabriel Godefroy</i> (1738)	141
Fig. 49 – Conceição Abreu, <i>Destempos (em branco e negro)</i> (2015)	143
Fig. 50 – Conceição Abreu, <i>Destempo (em preto)</i> (2015)	145
Fig. 51 – Conceição Abreu, <i>Destempo (em branco)</i> , (2015)	147
Fig. 52 – Conceição Abreu, <i>Passage(s)</i> , Subjectividades e Espaços relacionais (2015)	149
Fig. 53 – Conceição Abreu, (1) <i>Passages</i> (2015)	153
Fig. 54 – Conceição Abreu, (2) <i>Passages</i> (2015)	154
Fig. 55 – Conceição Abreu, (3) <i>Passages</i> (2015)	155
Fig. 56 – Conceição Abreu, (4) <i>Passages</i> (2015)	156
Fig. 57 – Conceição Abreu, (5) <i>Passages</i> (2015)	157
Fig. 58 – Agnes Martin, <i>Untitled da série On a Clear Day</i> (1973)	159
Fig. 59 – João Paulo Queiroz, <i>04 08 16a. (4 de Agosto), 2016</i>	160
Fig. 60 – João Paulo Queiroz, <i>Da série “evidências” (#1-112), 2017</i>	161
Fig. 61 – Conceição Abreu, <i>Desenhos Tácteis (#1- #2) (2012)</i>	164
Fig. 62 - Momentos do processo de construção dos trabalhos <i>Desenhos tácteis (#1 - #2) (2012)</i>	166

